Deutsch

Versuch einer metaphysischen Grundlegung literaturwissenschaftlicher Grundbegriffe aus Kants Antinomienlehre

mit einer Anwendung auf das Kunstwerk Hermann Hesses.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

genehmigt

von der philosophischen Fakultät

der

Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität

zu Bonn.

Von

Walther Plümacher

aus Solingen-Höhscheid.

1936

Dissertationsdruckerei und Verlag Konrad Triltsch, Würzburg

Berichterstatter:
Professor Dr. Carl Enders.
Professor Dr. Hans Naumann.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen Eltern

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546416_0047

Anordnung der Arbeit.

Seite

A. Einführung:

Gewinnung der Aufgabe und kurzer Überblick über die innere Anlage der Arbeit 1

B. Ausführung:

I. Entwicklung der Grundbegriffe von Schiller bis zur Gegenwart.

1. Schillers Grundbegriffe naiv und sentimentalisch . . . 6
2. Nietzsches Grundbegriffe apollinisch und dionysisch . . 10
3. Worringers Grundbegriffe Einfühlung (Klassik) und Abstraktion (Gotik) 13
4. Wölfflins Grundbegriffe Klassik und Barock 18
5. Walzels Gewinnung grundbegrifflicher Betrachtungsweise für die Literaturwissenschaft 20
6. Strichs Grundbegriffe Klassik (Vollendung) und Romantik (Unendlichkeit) 23
7. Polaritäten des Nichtverstehens in der deutschen Literatur und Literaturgeschichte 26

II. Kants Antinomienlehre als Grundlegung der Grundbegriffe.

1. Kants Auffassung vom Genie und Kunstwerk 28
2. Die Antinomie der reinen Vernunft und die Grundbegriffe der Kunst- und Literaturwissenschaft 35

III. Hermann Hesse. Eine grundbegriffliche Darstellung.

1. Ein Überblick über die Entstehung dieses Teils der Arbeit und die Literaturbehandlung 46
2. Der Gehalt des Gesamtwerks 47
3. Die Gestalt des Gesamtwerks 63
4. Das romantische Kunstwerk Hesses 68

C. Schluß.

Deutschland als das Land der Mitte 77

A. Einführung.

Gewinnung der Aufgabe und kurzer Überblick über die innere Anlage der Arbeit.

In geisteswissenschaftlichen Arbeiten, besonders kunstgeschichtlicher und literaturwissenschaftlicher Art, trifft man seit ungefähr zwanzig Jahren, seit dem großen Krieg, auf Grundbegriffe, von denen behauptet wird, sie enthielten in sich polare Gegensätze. Namhaften Forschern wie Worringer, Wölfflin, Walzel und Strich u. a. sind aus ihrer Arbeit solche Grundbegriffe erwachsen.

Gegen sie aber haben sich andere gewandt, die grundbegriffliche Forschung, wie sie von oben genannten Forschern erprobt wurde, als Vergewaltigung des Künstlers und Kunstwerks ansehen und in den Grundbegriffen Verallgemeinerungen und grundlose Systematisierung sehen.

Diese beiden Auffassungen seien in ihrer Polemik gegeneinander sogleich vorgeführt. Adolf von Grolman wendet sich folgendermaßen gegen die grundbegriffliche Forschung: „Vor lauter Verallgemeinerungen, wie man sie, um nur drei charakteristische Beispiele zu nennen, z. B. in Strichs Klassik und Romantik einerseits und in Cysarz' Barockdichtung oder Korffs Geist der Goethezeit (Bd. I) beobachten kann, wird schließlich dem literarischen Gegenstand, der Sache selbst, dem Kunstwerk, kurz dem, worauf es doch eigentlich ankommt, schlichtweg jede Substanz entzogen." Von Grolman verlangt, daß man sich zuerst mit dem Dichter, seinem Leben und seinen Werken beschäftigen solle und darin fände sich alles Weitere von selbst. Er verlangt als erstes bei allen literaturwissenschaftlichen Arbeiten „Ehrfurcht vor dem Leben eines anderen . . .". „Denn dabei lernt man praktisch allerlei ‚Grundbegriffe', anders als die Wölfflin'schen, welche Strich dann so eigenwillig umgedeutet hat, dabei lernt man das Anschauen dessen, was da ist und da sein will (und nicht — wie es jetzt oft geschieht — dessen, was man gern möchte, daß es dem System zuliebe da sei) [1])." Dieser Kritik von Grolmans seien die Worte Walzels gegenübergestellt: „Ich sah mich bis vor kurzem während eines Zeitalters impressionistischer Kritik in unüberbrückbarem Gegensatz zu meiner nächsten Umgebung, die

[1]) Adolf von Grolman, Adalbert Stifters Romane, Halle 1920, S. 6 f.

mit voller Absicht nur auf das vereinzelte und vereinzelnde Betrachten von Kunstwerken und von Künstlern ausging. — Man tat es unter der Flagge unbedingter Hingabe an die Persönlichkeit und an deren persönlichstes Wesen. Man fürchtete der Persönlichkeit unrecht zu tun, wenn man neben ihr noch etwas anderes nannte. Um sie nicht zu vergewaltigen, mied man alles, das den Anschein wecken konnte, die Persönlichkeit sollte irgend einem größeren Ganzen eingefügt, einer Rubrik eingeordnet werden [2])."

Von Grolmans Vorwurf gegen die grundbegriffliche Betrachtung, wonach es dieser an „Ehrfurcht vor dem Leben eines anderen" fehle und diese um des Systems willen verallgemeinere und vergewaltige, ist nicht berechtigt, wenn man beachtet, was ein Forscher grundbegrifflicher Betrachtung vom Range Walzels dazu sagt. „Wölfflin sagt ausdrücklich, daß neben dem Darstellungsstil, den seine Grundbegriffe meinen, noch der individuelle Stil, der Volksstil und Zeitstil sein Recht hat [3])." Wir sehen aus alledem, daß hier ein Streit entbrannt ist, der noch nicht zum Ende gekommen ist. Bisher ist die Polarität der Grundbegriffe mehrfach erkannt worden. Strich erscheint diese Polarität schließlich als Wesen des menschlichen Geistes schlechthin. „Wo man bisher zu solchem Ziele (nämlich: die ewig-menschliche Substanz, das Wesen zu erfassen, das den Geist zum Geist, den Mensch zum Menschen macht, den Gegenstand gleichsam, dessen Gestaltverwandlung eben die Geschichte ist), vorstieß, fand man stets als letzten Wesenskern eine immer wiederkehrende Spaltung des menschlichen Geistes in zwei Richtungen und kam dazu, zwei Grundbegriffe zur Umfassung des ganzen Menschentums aufzustellen. Schiller nannte sie naiv und sentimental, Nietzsche apollinisch und dionysisch, Wölfflin Renaissance und Barock, Worringer Abstraktion und Einfühlung [4])." Strich selbst nennt sie Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Die quaestio facti ist von den von Strich genannten Forschern und Dichterphilosophen weit vorgetragen worden. Aber die quaestio iuris steht noch offen. Die Tatsache, daß es sich mit dem menschlichen Geiste so verhält, wie Strich oben behauptet, will in ihrem Ursprung erkannt sein.

Es soll nun meine Aufgabe in dieser Arbeit sein, zur Klärung des Anspruchs, den grundbegriffliche Betrachtungsweise heute erhebt, beizutragen. Der Ursprung der „immer wiederkehrenden Spaltung des menschlichen Geistes in zwei Richtungen" soll mit Hilfe Kants aufgewiesen werden. In der Kritik der reinen Vernunft erkannte Kant die Antinomie der reinen Vernunft. In ihr

---

[2]) Walzel, Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Berlin-Neubabelsberg 1923, S. 309. Siehe auch Walzel, Das Wortkunstwerk, Leipzig 1926, darin die Aufsätze: „Analytische und synthetische Literaturforschung" und „Impressionismus und ästhetische Rubriken".

[3]) Walzel, Gehalt und Gestalt, S. 303.

[4]) Fritz Strich, Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. München 1928, S. 3.

werden wir letztlich den Ursprung der Spaltung des menschlichen Geistes zu sehen haben.

Nach der Gewinnung meiner Aufgabe sei ein kurzer Überblick über die innere Anlage der Arbeit gegeben.

In einem ersten Teil soll die grundbegriffliche Betrachtungsweise von Schiller bis zur Gegenwart dargestellt und betrachtet werden. Schiller zeigt sich uns hier in seiner Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung" als erster, der diese Polarität des Geistes als Dichterphilosoph erkennt. Wir haben hier eine Erkenntnisweise, die aus tiefem Erleben, aus existentieller Not, geboren ist. Ohne sie hätte Schiller nicht gewußt, wie er neben seinem großen Zeitgenossen Goethe hätte bestehen sollen [5]). Erst Nietzsche hat dann wieder die Polarität des Geistes erkannt. Nietzsche, der große Einsame seiner Zeit, sah auch in dem Gegensatz von Apollo und Dionysos wie in so vielem über sein Jahrhundert hinaus. Seine Erkenntnis wurde erst für die weitere Wissenschaft fruchtbar in der die ganze Welt revolutionierenden Wirklichkeitswende des großen Krieges. In dieser Zeit erst sehen wir in der zünftigen Wissenschaft die Erkenntnis der Spaltung des Geistes in zwei Richtungen aufkommen. Ich werde das zeigen bei Worringer, Wölfflin, Walzel und Strich. Anschließend will ich aus einer Rede Ernst Bertrams über „Adalbert Stifter, Wesen und Welt" zeigen, wie auch dieser Forscher von der Polarität der Grundbegriffe beherrscht wird, ohne daß er selbst bewußt Wert darauf legt. Grundbegriffliche Betrachtungsweise beginnt als ein Zeichen der Zeit in die Forschung ganz selbstverständlich einzugehen. Aus Literatur und Literaturwissenschaft werden an dieser Stelle dann noch einige Beispiele angemerkt. Schließlich soll aus Herman Nohls soeben erschienenem Werk „Die ästhetische Wirklichkeit" das Problem der Polarität auch noch aufgezeigt werden.

Ich wies schon zu Anfang der Arbeit darauf hin, daß grundbegriffliche Betrachtung besonders seit dem großen Kriege sich in der Wissenschaft zeigt. Diese Erscheinung bedarf im Rahmen dieses Abschnittes und in bezug auf die gesamte vorliegende Arbeit eines ganz besonderen Hinweises. Oben nannte ich den Weltkrieg eine Wirklichkeitswende. Das soll, was diese Arbeit angeht, vor allem bedeuten, daß der Krieg uns die realistische Wirklichkeit ohne Dran und Drum wieder hat sehen lassen. Der Idealismus der alten Generation ist zu Ende. Von der Renaissance bis zum Weltkrieg herrschte der faustische Titanismus. Kant, und darin steht er uns heute so nahe, versuchte diesen Titanismus in seiner Kritik der reinen Vernunft ein für allemal zu erledigen. Er verwies den Menschen in die Schranken der Endlichkeit, vernichtete die Metaphysik als Erkenntnisvermögen; doch er war ein Unzeitgemäßer. Die Zeit ging bald wieder zum Titanismus über. Hegels und besonders Fichtes titanischer Idealismus hul-

[5]) Herman Nohl, Typische Kunststile in Dichtung und Musik. Jena 1915, S. 3 f.

digten dem Menschen, ebenso wie der Selbsterlösungsglaube des Menschen im Linkshegelianismus und im Wissenschaftsglauben des Positivismus. Der Weltkrieg aber ward hier endgültig Wirklichkeitswende von der idealistischen Wirklichkeit zur realistischen Wirklichkeit [6]).

Ich habe diesen Hinweis gebracht, weil mir scheint, daß durch die Wirklichkeitswende des Weltkrieges die oben skizzierte grundbegriffliche Betrachtungsweise in der zünftigen Wissenschaft erst erwachsen konnte und erwacht ist. Wenn Schiller und Nietzsche dies schon früher erkannt haben, so haben wir es hier mit Forschern von existentiellem bzw. dichterischem Tiefenblick zu tun, denen es gegeben ist, über ihre Zeit hinweg zu schauen.

Der obige Hinweis aber wird noch weiter von Bedeutung, wenn ich im Fortgang der Arbeit den Versuch unternehmen werde, mit Hilfe Kants den Ursprung der Polarität im menschlichen Geist, die den Grund zur grundbegrifflichen Betrachtungsweise gibt, aufzuweisen. Seit der Wirklichkeitswende des Weltkrieges ist ein neues Kantverständnis [7]) erstanden. Philosophen wie N. Hartmann, Heidegger, Frank (Marburg), Ebbinghaus und Gerhard Krüger (Marburg) u. a. suchen alle zu einem neuen Verständnis der kantischen Philosophie zu kommen, und zwar steht in ihrem Mittelpunkt, „die Absicht Kants auf eine neue Grundlegung der Metaphysik einmal ernst" [8]) zu nehmen. Diese Metaphysik geht nicht von Verstandeserkenntnis aus, vom Theoretischen, sondern ihr Fundament liegt ganz anderswo, im Praktischen, in der Existenz. Und hier wird uns die Wirklichkeitswende seit dem großen Krieg, auch in bezug auf unser Thema, ganz deutlich. Frank in seiner Vorlesung über Kant nannte die Philosophie der genannten Philosophen geradezu „Wirklichkeitsphilosophie", und es hieß dann: „Hauptproblem ist heute für uns die Wirklichkeit, und dies ist das Gebiet der Antinomien [9])." Ich muß hier gestehen, daß mir das Verständnis der Antinomien, wie sie für diese Arbeit Bedeutung gewinnen sollen, erst durch diese „Wirklichkeitsphilosophie" erschlossen wurde und daß so diese Arbeit den oben genannten Philosophen z. T. zu großem Dank verpflichtet ist.

Wie wichtig nun Kant selbst die Erkenntnis der Antinomie gewesen und geworden ist, mögen zwei Bekenntnisse zeigen. In einem Brief Kants an Garve heißt es: „Nicht die Untersuchungen vom Dasein Gottes . . . , sondern die Antinomie der reinen Vernunft war es, welche mich aus dem dogmatischen Schlummer zuerst aufweckte und zur Kritik der

---

[6]) Dies soll hier nur angedeutet werden. Es wurde weiter ausgeführt, und ist also dort entnommen, in der Vorlesung von Prof. Frank (Marburg): Einführung in die Philosophie Kants, WS. 1932/33.

[7]) Hierüber s. bei Gerhard Krüger, Philosophie und Moral in der Kantischen Kritik. Tübingen 1931, § 2: Die Lage der Forschung.

[8]) Gerh. Krüger, S. 6.

[9]) Frank, Vorlesung.

Vernunft selbst hintrieb[10])." Und in den Prolegomena heißt es über den antinomischen Charakter der kosmologischen Idee: „Dieses Produkt der reinen Vernunft in ihrem transzendenten Gebrauch ist das merkwürdigste Phänomen derselben, welches auch unter allen am kräftigsten wirkt, die Philosophie aus ihrem dogmatischen Schlummer zu erwecken und sie zu dem schweren Geschäfte der Kritik der Vernunft zu bewegen[11])." Und dieser antinomische Charakter, d. h. „die Spaltung des menschlichen Geistes in zwei Richtungen", hütet auch in Zukunft den Literaturwissenschaftler vor dogmatischem Schlummer, vor der Einseitigkeit, etwa einen Romantiker mit klassischem Maß zu messen.

[10]) Alois Riehl: Der philosophische Kritizismus, Lpz. 1926, Bd. III, S. 272 Anm.

[11]) I. Kant, Prolegomena, Lpz. (Philos. Bibl. Seminarausgabe) 1920, S. 105.

B. Ausführung.

I. Entwicklung der Grundbegriffe von Schiller bis zur Gegenwart.

1. Schiller ist der erste, dem grundbegriffliche Betrachtung des Künstlers und seines Kunstwerkes aufging. „Den tiefsten Grund der Stilunterschiede in den verschiedenen Weltanschauungen, aus denen sie hervorgehen, hatte Herder noch nicht gesehen, und von der Möglichkeit einer Stilunterscheidung, die jenseits der historischen Gliederung lag, wußte er noch nichts [1]). Diese Möglichkeit ist erst Schiller aufgegangen und zwar vor allem doch in der künstlerischen Auseinandersetzung mit Goethe und dessen so ganz anderem Genius. Er hatte von Jugend auf unter Goethes künstlerischer Vollkommenheit gelitten und wußte doch Werte in seiner Kunst, mit denen er dem anderen überlegen war [2])." Schiller erkannte, „der Gegensatz seiner Kunst zu der Goethes sei ein typischer Gegensatz und dieser Gegensatz sei letzlich gegründet in einer verschiedenen Gesamthaltung des Künstlers zur Wirklichkeit. Dem künstlerischen Gegensatz liegt ein allgemein-menschlicher zugrunde. Er ergibt sich nicht bloß aus verschiedenen psychologischen Anlagen . . . . sondern das Entscheidende ist die verschiedene Stellung des Menschen zur Welt . . . . . Indem Schiller nun beide Typen als notwendige Formen der Menschheit erweist, ergibt sich die Gleichwertigkeit beider, die Unmöglichkeit, die Formen des einen mit denen des anderen zu vergleichen oder durch sie zu kritisieren [3])." Eines soll aus den Worten Nohls ganz besonders festgehalten werden: er betont mit vollem Recht, daß die beiden Typen, der „Antagonismus, der . . . . radikal und in der inneren Gemütsform gegründet ist [4])", „in einer verschiedenen Stellung des Menschen zur Welt" begründet seien. Nun aber behandelt Kant in der kosmologischen Idee nichts anderes als das Verhältnis des Menschen zur Wirklichkeit, zur Welt, oder, wie Kant selber sagt: „alles Verhältnis der Vorstellungen, davon

[1]) Anm.: Und konnte er ja seiner ganzen Natur nach auch nie finden und anerkennen.
[2]) Nohl, S. 3.
[3]) Nohl, S. 4.
[4]) Schiller, Sämtliche Schriften, Bd. 10, Historisch-kritische Ausgabe. Herausgegeben von Karl Goedeke, Stuttgart 1871, S. 510.

wir uns entweder einen Begriff oder Idee machen können . . . . zum Mannigfaltigen des Objekts in der Erscheinung [5])." „Der Inbegriff aller Erscheinungen (die Welt) ist der Gegenstand der Kosmologie [6])." Der antinomische Charakter dieser kosmologischen Idee wird uns jedoch später noch ausführlich beschäftigen.

Nach diesen einführenden Worten Nohls soll Schillers grundbegriffliche Betrachtungsweise kurz dargestellt werden. Der Ausgangspunkt für Schiller ist das Moralische. „Die Art des Wohlgefallens an der Natur ist kein ästhetisches, sondern ein moralisches [7])." Er sagt von einer Blume, einer Quelle, einem bemoosten Stein, dem Gezwitscher der Vögel, dem Summen der Bienen, von ihrer „ewigen Einheit mit sich selbst": „Sie s i n d, was wir w a r e n; sie sind, was wir wieder w e r d e n s o l l e n. Wir waren Natur wie sie, und unsere Kultur soll uns, auf dem Wege der Vernunft und der Freiheit, zur Natur zurückführen [8])." Aus diesen wenigen Worten ist der gesamte Inhalt der Schillerschen Abhandlung abzuleiten. „Sie sind, was wir waren." Hierunter versteht Schiller das Naive. „Sie sind, was wir wieder werden sollen." Darin faßt er das Sentimentalische zusammen. Ja, diese beiden Grundbegriffe entwickelt er hieraus: „Die Dichter werden entweder Natur s e i n, oder sie werden die verlorene s u c h e n. Daraus entspringen zwei ganz verschiedene Dichtungsweisen, durch welche das ganze Gebiet der Poesie erschöpft und ausgemessen wird. Alle Dichter, die es wirklich sind, werden . . . entweder zu den n a i v e n oder zu den s e n t i m e n t a l i s c h e n gehören [9])." Was Schiller mit diesen beiden Grundbegriffen meint, sei noch durch einige weitere Zitate erläutert: „So lange der Mensch noch reine, es versteht sich, nicht rohe Natur ist, wirkt er als ungeteilte sinnliche Einheit, und als ein harmonisierendes Ganze [10])." Das charakterisiert den naiven Dichter. „Ist der Mensch in den Stand der Kultur getreten, und hat die Kunst ihre Hand an ihn gelegt, so ist jene s i n n l i c h e Harmonie in ihm aufgehoben, und er kann nur noch als m o r a l i s c h e Einheit, d. h. als nach Einheit strebend, sich äußern [11])." Das charakterisiert den sentimentalischen Dichter. Strich nennt später seine Grundbegriffe: Vollendung und Unendlichkeit. Schiller steht dem, was diese beiden Begriffe meinen, gar nicht so fern: „Jener, möchte ich es ausdrücken, ist mächtig durch die Kunst der Begrenzung; dieser ist es durch die Kunst des Unendlichen [12])." An einer anderen Stelle heißt es: „Dem naiven Dichter hat die Natur die Gunst erzeigt, immer als eine ungeteilte Einheit zu wirken, in jedem Moment ein selbständiges und v o l l e n d e t e s

[5]) Kant, Kritik der reinen Vernunft, B, 391.
[6]) Ebenda.
[7]) Schiller, S. 426.
[8]) Schiller, S. 427.
[9]) Schiller, S. 446.
[10]) Schiller, S. 451.
[11]) Schiller, S. 451.
[12]) Schiller, S. 454.

Ganze (von mir gesperrt) zu sein und die Menschheit, ihrem vollen Gehalt nach, in der Wirklichkeit darzustellen. Dem sentimentalischen hat sie die Macht verliehen oder vielmehr einen lebendigen Trieb eingeprägt, jene Einheit, die durch Abstraktion in ihm aufgehoben worden, aus sich selbst wieder herzustellen, die Menschheit in sich vollständig zu machen, und aus einem beschränkten Zustand zu einem unendlichen (von mir gesperrt) überzugehen [13]." Noch eines haben Schiller und Strich gemeinsam. Beide suchen über „jene beiden Zustände" noch „einen höheren Begriff, der sie beide unter sich faßt [14]." Schiller findet ihn in der „Idee der Menschheit", deren Darstellung für ihn die Poesie bedeutet, denn „der Begriff der Poesie ist kein anderer, als der Menschheit ihren möglichst vollständigen Ausdruck zu geben [15]." Strich nennt ihn Ewigkeit. „Die Systeme der menschlichen Kultur, sie haben alle diesen Sinn und dieses Ziel: Verewigung, ob Religion, Philosophie, Kunst oder Staat [16]." „Ewigkeit also heißt der oberste Grundbegriff menschlicher Kultur [17]."

Verkörpert sieht Schiller diesen Gegensatz von naiv und sentimentalisch in „einer Vergleichung zwischen alten und modernen Dichtern": „Jene rühren uns durch Natur, durch sinnliche Wahrheit, durch lebendige Gegenwart; diese rühren uns durch Ideen [18]." Oder: Bei den Alten, den Griechen herrscht die Natur, also das Naive noch sehr stark. Wir Modernen werden „in allem, was Natur ist, von den Alten so unendlich weit übertroffen [19]." Dieser Vergleich zwischen antiker und moderner Welt ist wahr, und Schiller kommt zu dieser Erkenntnis infolge seines moralischen Ausgangspunktes bei der Feststellung der Grundbegriffe. Diesen Grundbegriffen liegen noch zwei fundamentalere Grundbegriffe zugrunde, nämlich Natur [20] und Freiheit. Hiermit arbeitet Schiller selbst: s. d. Zitate auf S. 7. Diese aber bezeichnen nichts anderes als den Widerstreit der dritten Antinomie bei Kant [21]. In dieser Antinomie stehen sich ebenso Antike und Moderne gegenüber, und zwar die Antike besonders als die homerische Welt, deren Welt aus Natur und Schicksal besteht, die Moderne als Ausfluß des Christentums mit der Verkündigung des „Der Mensch ist frei" und deren Folge: „Du sollst [22]."

Schiller, nachdem er den fundamentalen Gegensatz der zwei dichterischen Weisen erkannt hat, betont dann ausdrücklich ihre

---

[13]) Schiller, S. 491.
[14]) Schiller, S. 452.
[15]) Schiller, S. 451.
[16]) Strich, S. 4.
[17]) Strich, S. 5.
[18]) Schiller, S. 452.
[19]) Schiller, S. 443.
[20]) Sonst nennt es Schiller auch Naturnotwendigkeit oder einfach Notwendigkeit.
[21]) Siehe Kant, Kr. d. reinen Vernunft B. 472 und 473.
[22]) Dies wurde ähnlich von Prof. Frank in seiner Vorlesung über Kant im Anschluß an die Besprechung der 3. Antinomie ausgeführt.

Unvergleichbarkeit miteinander. Das Maß, das der Kritiker vom naiven Dichter her genommen hat, kann er nicht auf den sentimentalischen Dichter anwenden. Beide sind letztlich verschieden wie Tag und Nacht. Nur läßt leider Verblendung (Dogmatismus s. Schluß der Einführung) dies nicht sehen. „Schließlich bemerke ich hier noch, daß, wenn man die sentimentalische Poesie, wie billig, für eine echte Art (nicht bloß für eine Abart) und für eine Erweiterung der wahren Dichtkunst zu halten geneigt ist, in der Bestimmung der poetischen Arten so wie überhaupt in der ganzen poetischen Gesetzgebung, welche noch immer einseitig auf die Observanz der alten und naiven Dichter gegründet wird, auch auf sie einige Rücksicht muß genommen werden. Der sentimentalische Dichter geht in zu wesentlichen Stücken von dem naiven ab, als daß ihm die Formen, welche dieser eingeführt, überall ungezwungen anpassen könnten [23])." Noch deutlicher sagt er das im Folgenden: „Dies führt mich auf einen sehr merkwürdigen psychologischen Antagonismus unter den Menschen in einem sich kultivierenden Jahrhundert: einen Antagonismus, der, weil er radikal und in der inneren Gemütsform gegründet ist, eine schlimmere Trennung unter den Menschen anrichtet, als der zufällige Streit der Interessen je hervorbringen könnte; . . . . kurz einen Gegensatz, welcher Schuld ist, daß kein Werk des Geistes und keine Handlung des Herzens bei Einer Klasse ein entscheidendes Glück machen kann, ohne eben dadurch bei der anderen sich einen Verdammungsspruch zuzuziehen. Dieser Gegensatz ist ohne Zweifel so alt, als der Anfang der Kultur und dürfte vor dem Ende derselben schwerlich anders als in einzelnen seltenen Subjekten, deren es hoffentlich immer gab und immer geben wird, beigelegt werden [24])."

Ich habe bis hierher die Schillerschen Grundbegriffe in ihrer Bedeutung für meine Arbeit entwickelt [25]). Ihren Zusammenhang mit Kants Antinomienlehre ebenso wie mit Strichs Grundbegrif-

[23]) Schiller, S. 484 Anm.

[24]) Schiller, S. 510.

[25]) Die Schillerschen Grundbegriffe spielen auch in die ältere romantische Theorie hinein. In den Gegensätzen von antik-modern, objektiv-interessant spiegeln sich grundverschiedene Stellungnahmen. Siehe hierzu Carl Enders, Friedrich Schlegel, Lpz. 1913. Hier heißt es z. B. auf S. 260 ff.: „Seine (Friedrich Schlegels) ‚Hemsterhuisische' Weltanschauung hatte ästhetische Konsequenzen und Bedürfnisse geschaffen, die nicht mehr mit der objektiven, ‚sinnlich-schönen', klassischen Kunst des Altertums zusammenstimmten, die aber seiner Veranlagung sich ausgezeichnet anpaßten." Der objektiven, klassischen Kunst gegenüber „suchte Friedrich Schlegel vergeblich die ‚philosophische Kunst' zu unterdrücken, die doch im Grunde die seine war. „Schiller" hat ihm ‚die Einsicht in den Charakter der interessanten Poesie erweitert'". Friedrich Schlegel erkennt darin: „‚das Schöne.... ist also nicht das Ideal der modernen Poesie und von dem Interessanten wesentlich verschieden.'" Hierüber heißt es dann weiter: „‚Das Interessante ist dasjenige, was provisorischen ästhetischen Wert hat.' Aber, können wir hinzufügen, da die Progression unendlich ist, ist auch das Provisorische dauernd! Damit ist das Interessante als praktisch ästhetisches Prinzip ein für allemal gesichert."

fen habe ich kurz angedeutet. Im folgenden sollen Nietzsches Grundbegriffe apollinisch und dionysisch, wie er sie in „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" entwickelte, dargestellt werden.

2. Es ist hier nun nicht der Platz, die Gesamtkonzeption von Nietzsches Werk aufzureißen, d. h. ihre Bedeutung für die Auflockerung der homerischen Welt, ihre Kritik am Sokratismus und schließlich den „dionysischen Grund des deutschen Geistes" [26]) aufzuweisen. Es handelt sich lediglich darum, die Grundbegriffe dionysisch und apollinisch zu verstehen. Gleich eingangs heißt es darüber: „Wir werden viel für die ästhetische Wissenschaft gewonnen haben, wenn wir nicht nur zur logischen Einsicht, sondern zur unmittelbaren Sicherheit der Anschauung gekommen sind, daß die Fortentwicklung der Kunst an die Duplizität des Apollinischen und des Dionysischen gebunden ist ... Diese Namen entnehmen wir von den Griechen, welche die tiefsinnigen Geheimlehren ihrer Kunstanschauungen zwar nicht in Begriffen, aber in den eindringlich deutlichen Gestalten ihrer Götterwelt dem Einsichtigen vernehmbar machen. An ihre beiden Kunstgottheiten, Apollo und Dionysus, knüpft sich unsere Erkenntnis, daß in der griechischen Kunst ein Stilgegensatz besteht; zwei verschiedene Triebe gehen in ihr nebeneinander her, zumeist im Zwiespalt miteinander und sich gegenseitig zu immer neuen kräftigeren Geburten reizend, um in ihnen den Kampf jenes Gegensatzes zu perpetuiren: bis sie endlich, im Blütemoment des hellenischen „Willens", zu gemeinsamer Erzeugung des Kunstwerkes der attischen Tragödie verschmolzen erscheinen [27])." Später heißt es ähnlich, und die beiden Pole schon charakterisierend: „Bevor wir uns mitten in jene Kämpfe hineinstürzen, hüllen wir uns in die Rüstung unserer bisher eroberten Erkenntnisse. Im Gegensatz zu allen denen, welche beflissen sind, die Künste aus einem einzigen Prinzip, als dem notwendigen Lebensquell jedes Kunstwerks abzuleiten, halte ich den Blick auf jene beiden künstlerischen Gottheiten der Griechen, Apollo und Dionysus, geheftet und erkenne in ihnen die lebendigen und anschaulichen Repräsentanten zweier in ihrem tiefsten Wesen und ihren höchsten Zielen verschiedenen Kunstwelten. Apollo steht vor mir als der verklärende Genius des principii individuationis, durch den allein die Erlösung im Scheine wahrhaft zu erlangen ist: während unter dem mystischen Jubelruf des Dionysus der Bann der Individuation zersprengt wird und der Weg zu den Müttern des Seins, zu dem innersten Kern der Dinge offen liegt [28])." Das Apollinische und Dionysische seien noch weiter charakterisiert: Während zum Wesen des Apollinischen das Maß-

[26]) Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Lpzg. 1872, S. 112.
[27]) Nietzsche, S. 1.
[28]) Nietzsche, S. 86.

halten gehört [29]), gehört zum Wesen des Dionysischen die Maßlosigkeit [30]). Apollo ist die „Vergöttlichung des principii individuationis" [31]), Dionysus aber bedeutet die Zerreißung dieses Prinzips, vollständige Selbstentäußerung [32]). Nietzsche empfindet selber die Verwandtschaft seiner Grundbegriffe mit denen Schillers. So spricht er vom Apollinischen als dem Naiven: „Wo uns das „Naive" in der Kunst begegnet, haben wir die höchste Wirkung der apollinischen Cultur zu erkennen [33])." Wenn er dabei auch das Naive, wie es Schiller auf Homer und die homerische Antike anwendet, korrigiert, so ist das im Rahmen dieser Arbeit nicht von Bedeutung. Bei der Charakterisierung des Dionysischen erkennt Nietzsche die Verwandtschaft mit dem Sentimentalischen: „In jenen griechischen Festen bricht gleichsam ein sentimentalischer Zug der Natur hervor, als wenn sie über ihre Zerstückelung in Individuen zu seufzen habe [34])." Wie nun Schiller und auch Strich die beiden Grundbegriffe aus einem höheren Begriffe abzuleiten suchten, so geschieht das auch bei Nietzsche. Die attische Tragödie dünkt ihn die Verkörperung dieses höheren Begriffes, oder, wie er es selber ausdrückt, „das geheimnisvolle Ehebündnis" [35]) von Apoll und Dionysus. Nach Nietzsche also kann sich der Zwiespalt in einem Kunstwerk auflösen. Das hängt mit seiner Kunstauffassung zusammen. Im „Vorwort an Richard Wagner" spricht er „von der Kunst als der höchsten Aufgabe und der eigentlichen metaphysischen Tätigkeit dieses Lebens [36])." „Kunst ist nicht nur Nachahmung der Naturwirklichkeit, sondern gerade ein metaphysisches Supplement der Naturwirklichkeit, zu deren Überwindung neben sie gestellt [37])." Kunst wird hier religiös. Die attische Tragödie, der tragische Mythus, werden hier zu höchsten, ich möchte schon sagen, dionysischen Erbauungsmitteln gesteigert. „Die Tragödie weist bei dem fortwährenden Untergang der Erscheinungen mit ihrem metaphysischen Trost auf das ewige Leben" [38]), und es „spricht bereits die Symbolik des Satyrchors in einem Gleichnis jenes Urverhältnis zwischen Ding an sich und Erscheinung aus [39])." Und vom tragischen Mythus heißt es: er „ist nur zu verstehen als eine Verbildlichung dionysischer Weisheit durch apollinische Kunstmittel; er führt die Welt der Erscheinung an die Grenzen, wo sie sich selbst verneint und wieder in den Schoß der wahren und einzigen Realität zurückzuflüchten sucht; wo sie dann, mit Isolden, ihren metaphysischen Schwanengesang also anzustimmen scheint:

---

[29]) Nietzsche, S. 3 und 16.
[30]) Nietzsche, S. 8 und 17 f.
[31]) Nietzsche, S. 16.
[32]) Nietzsche, S. 9 f.
[33]) Nietzsche, S. 13.
[34]) Nietzsche, S. 9.
[35]) Nietzsche, S. 19.
[36]) Nietzsche, S. IV, auch S. 135 ähnlich.
[37]) Nietzsche, S. 139.
[38]) Nietzsche, S. 37.
[39]) Nietzsche, S. 37.

In dem wogenden Schwall, in dem tönenden Schall,
In des Weltathems wehendem All, —
Ertrinken, versinken, —
unbewußt — höchste Lust [40])!"

Diese Kunstauffassung Nietzsches ist romantisch. Die Hochschätzung der Kunst als höchste Aufgabe dieses Lebens, als metaphysisches Supplement der Naturwirklichkeit, um diese zu überwinden, entspricht der romantischen Einstellung zur Kunst, wie das Novalis ausdrückt: „Die Poesie ist das echt absolut Reelle. Dies ist der Kern meiner Philosophie. Je poetischer, je wahrer [41])", oder „Der Poet — so meint es Novalis — versteht die Natur besser als der wissenschaftliche Kopf [42])." Nietzsche selbst schaut schließlich „den tragischen Künstler gleich einer üppigen Gottheit der individuatio, wie er seine Gestalten schafft, in welchem Sinne sein Werk kaum als „Nachahmung der Natur" zu begreifen wäre — wie dann aber sein ungeheurer dionysischer Trieb diese ganze Welt der Erscheinungen verschlingt, um hinter ihr und durch ihre Vernichtung eine höchste künstlerische Urfreude im Schoße des Ur-Einen ahnen zu lassen [43])." Auch die Betonung des Mythus, des tragischen Mythus, der alle Gegensätze in sich faßt, ist romantisch. Ich erinnere hier an die Forderung der Romantiker nach einer neuen romantischen Mythologie, an das mythologische Programm Friedrich Schlegels und Schellings bis zu Richard Wagner [44]).

Wenn Nietzsches Kunstauffassung romantisch ist, so ist sie auch dionysisch; denn wie der Grundbegriff des Dionysischen mit dem des Sentimentalischen verwandt ist, so auch mit dem später noch zu besprechenden Grundbegriff des Romantischen. Da aber die Kunstauffassung des Autors doch schließlich seine kunsttheoretische Abhandlung im Ganzen bestimmt, so muß, was Nietzsche jetzt angeht, gesagt werden, daß sein Interesse bei Behandlung der beiden Grundbegriffe bei dem Dionysischen gewesen ist. Seine Liebe neigt zweifellos dahin, das spürt jeder Leser sogleich.

Was ich hiermit im Rahmen meiner Arbeit sagen will, ist: daß es für ein menschliches Wesen außerordentlich schwer ist, beiden Grundbegriffen gleichzeitig gerecht zu werden; denn kein Mensch kann sich außerhalb der Entscheidung für einen der beiden halten, da er eben selbst auch jener Gesetzlichkeit unterworfen ist. Und je höher ein Mensch nun steht, desto mehr gilt hier: in der Einseitigkeit liegt die Stärke. „Das schwierigste Problem liegt . . . in der Frage der Bewertung von typischem Stil einerseits und Individualität andererseits, in jener letzten Auseinandersetzung zwischen Allgemeinem und Individuellem, die wir überall wiederfinden. Das eine steht jedenfalls fest, daß die größten Künst-

[40]) Nietzsche, S. 127.
[41]) O. Walzel, Deutsche Romantik, Bd. I, Lpzg. 1923, S. 22.
[42]) Walzel, Romantik I, S. 53.
[43]) Nietzsche, S. 127 f.
[44]) siehe hier Walzel, Romantik I, S. 53 f.

ler auch immer die reinsten Zeugen einer typischen Gesetzlichkeit sind. Und so zeigt sich hier noch einmal, daß jene Gesetzlichkeit nicht bloß eine Abstraktion ist, die die Theorie in das Leben hineinprojiziert zum Zwecke ihrer Klassifikation, sondern die in der Tendenz des Lebens selber enthalten ist. Der Künstler will das Gesetz und er reinigt die zudrängende Fülle seiner individuellen Einfälle und Launen nach den Zielen solcher vollständigen Durchdringung und Gestaltung der Mannigfaltigkeit durch das lebendige Prinzip [45])." Daß Schillers Vorliebe, sein Interesse, in seiner Abhandlung zum Sentimentalischen geht, wäre auch leicht nachzuweisen. Die notwendig interessenhafte Einstellung zu den Grundbegriffen, wie ich sie an Nietzsche zu verdeutlichen suchte, wird uns später bei Kant noch einmal in aller Schärfe und Ausdrücklichkeit vorgehalten. Die Antike, die bis zu Nietzsche immer unter dem Gesichtspunkt des Apollinischen gesehen wurde als die homerische Antike und „als die starre Majestät der dorischen Kunst" [46]), wurde von Nietzsche, diesem jüngsten, aber leidenschaftlichen Sohn des Dionysus, ihres apollinischen Gewandes entdeckt, und Nietzsche stellte über Apollo, weit leuchtend, Dionysus, für den er kämpfte bis zur Zerreißung des principii individuationis. Nietzsche ging nicht den Weg der Vollendung eines Goethe, sondern den der unendlichen Auflösung.

3. In den letzten zwanzig Jahren hat sich nun der zünftige Wissenschaftler, wie in der Einführung schon näher ausgeführt wurde, des Phänomens der Zweipoligkeit allen Kunstschaffens bemächtigt. Worringer ist diesem Phänomen in stilpsychologischen Untersuchungen auf dem Gebiet der Ornamentik und Architektur als erster nachgegangen.

Er geht davon aus, daß „die moderne Ästhetik, die vom Begriff der Einfühlung ausgeht, für weite Gebiete der Kunstgeschichte nicht anwendbar ist. Sie hat ihren archimedischen Punkt vielmehr nur auf e i n e m Pol menschlichen Kunstempfindens. Zu einem umfassenden ästhetischen System wird sie sich erst dann gestalten, wenn sie sich mit den Linien, die vom entgegengesetzten Pol herkommen, vereinigt hat. — Als diesen Gegenpol betrachten wir eine Ästhetik, die anstatt vom E i n f ü h l u n g s d r a n g e des Menschen auszugehen, vom A b s t r a k t i o n s d r a n g e des Menschen ausgeht [47])." Von diesen beiden Polen heißt es später: „Einfühlungsbedürfnis und Abstraktionsbedürfnis fanden wir als die zwei Pole menschlichen Kunstempfindens . . . . Es sind Gegensätze, die sich im Prinzip ausschließen. In Wirklichkeit aber stellt die Kunstgeschichte eine unaufhörliche Auseinandersetzung beider Tendenzen dar [48])." Abstraktion und

[45]) Nohl, S. 35.
[46]) Nietzsche, S. 18.
[47]) Wilhelm Worringer, Abstraktion und Einfühlung, München 1911, 3. Aufl., S. 3.
[48]) Worringer, Abstraktion, S. 50.

Einfühlung heißen hier die beiden Grundbegriffe, in der Kunst entsprechen ihnen die beiden Stilphänomene Gotik und Klassik [49]).

Zur Charakterisierung der beiden Pole heißt es: „Während der Einfühlungsdrang ein glückliches pantheistisches Vertraulichkeitsverhältnis zwischen den Menschen und den Außenwelterscheinungen zur Bedingung hat, ist der Abstraktionsdrang die Folge einer großen inneren Beunruhigung des Menschen durch die Erscheinungen der Außenwelt und korrespondiert in religiöser Beziehung mit einer stark transzendentalen Färbung aller Vorstellungen [50])." Weiter heißt es davon: „So zeigt der gotische Formwille . . . . nicht die Ausdrucksruhe des gefestigten Erkenntnisglaubens, wie sie sich in der organischen Harmonie der klassischen Kunst dokumentiert. Sein eigentliches Wesen scheint vielmehr ein unruhiges Drängen zu sein, das in seinem Suchen nach Beruhigung, in seinem Suchen nach Erlösung keine andere Befriedigung finden kann als die der Betäubung, als die des Rausches. So wird der Dualismus . . . zu einer unklaren Rauschsucht, zu einem krampfhaften Verlangen . . . . , zu einer Pathetik, deren eigentliches Wesen Maßlosigkeit ist [51])." Ich will hier sogleich auf die Verwandtschaft des Gotischen bei Worringer mit dem Dionysischen bei Nietzsche aufmerksam machen. Die „physiologische Erscheinung" des Rausches ist analog dem Dionysischen auf dem Gebiete der Kunst: „so tun wir einen Blick in das Wesen des Dionysischen, das uns am nächsten noch durch die Analogie des Rausches gebracht wird" [52]), heißt es bei Nietzsche. Auch ist die Maßlosigkeit nicht nur ein Charakteristikum des Gotischen, sondern auch des Dionysischen [53]), ebenso wie das Maß auf seiten des Klassischen und des Apollinischen herrscht [54]). Das folgende Zitat aus Worringers „Formproblemen der Gotik" könnte auch beinahe Nietzsche gewählt haben zur Charakterisierung der apollinischen und homerischen Welt: „Auch die Kunst verliert ihre transzendentale übersinnliche Färbung, sie wird gleich der griechischen Götterwelt zur idealisierten Natürlichkeit . . . . . Die Kunst trug deshalb einen sachlichen, beinahe wissenschaftlichen Charakter, sie war das Produkt eines unmittelbaren Selbsterhaltungstriebes [55]), nicht das freie Luxusprodukt einer von allen elementaren Weltängsten geheilten Menschheit [56]). . . . . Zu

---

[49]) Wilhelm Worringer, Formprobleme der Gotik, München 1911, S. 33 f., S. 47.

[50]) Worringer, Abstraktion, S. 17.

[51]) Worringer, Formprobleme, S. 49 f.

[52]) Nietzsche, S. 4, siehe auch S. 1.

[53]) Nietzsche, S. 8, 17 f.

[54]) Nietzsche, S. 3 und Worringer, Formprobleme, S. 14 u. 17.

[55]) Anm.: Man denke hier an die Rolle des principii individuationis bei Nietzsche.

[56]) Anm.: Auch hier sehen wir bei Worringer eine Wertung, die früher bei Nietzsche schon nachgewiesen wurde, und zwar eine Wertung zugunsten des gotischen Grundbegriffs. Bei Worringer wie Nietzsche wird auch ganz deutlich, daß hinter den Kunstprinzipien die Lebensprinzipien stehen.

diesem schönen, feierlichen Luxusprodukt einer von allen elementaren Weltängsten geheilten Menschheit wurde die Kunst in den klassischen Perioden der Menschheitsentwicklung. Der klassische Mensch kannte nicht mehr das Leiden an der Relativität und Unklarheit der Erscheinungswelt, kannte nicht mehr die Anschauungsqual des primitiven Menschen . . . . Die schaffenden Kräfte seiner Seele wurden frei für ein wirklichkeitsfreudigeres Tun [57])."

Wie in Worringers Grundbegriffen die Verwandtschaft mit denen Nietzsches hier nachgewiesen wurde, so ist diese auch leicht mit denen Strichs aufzuweisen. Für einen Grundbegriff wählen beide Forscher sogar schon denselben Namen „Klassik". Das Streben nach Harmonie, Symmetrie, Geschlossenheit, Beruhigung, nach Erreichung seines Ideals schon in der Zeit, im Strom dieses Lebens, das betonen Strich und Worringer im Begriff des Klassischen gleicherweise [58]). Auch der Gegenbegriff beider Forscher meint dasselbe: Strich nennt ihn Unendlichkeit, Worringer betont den Charakter des Unendlichen im Gotischen immer wieder. Im Wesen des Gotischen erkennt Worringer als wesentlichen Zug den Multiplikationscharakter wie im Wesen des Klassischen den Additionscharakter [59]). Den Nenner des Multiplikationscharakters heißt er jedoch wieder Unendlichkeitsnenner [60]). Und schließlich heißt es: „Nicht nur in der Unendlichkeit des Großen, auch in der Unendlichkeit des Kleinen sucht sich der Gotiker zu verlieren. Die Unendlichkeit der Bewegung, die sich makrokosmisch in dem architektonischen Gesamtbild äußert, äußert sich mikrokosmisch in jedem kleinsten Bauteil [61])."

Worringer erkennt wie Schiller und Nietzsche auf ihrem Gebiet weiter, daß man ein gotisches Kunstwerk nicht mit klassischem Maß messen darf und umgekehrt. Mehrfach setzt er sich hiergegen zur Wehr. Worringer, von Theodor Lipps ausgehend, dessen Aesthetik auf dem Wesen der Einfühlung, also des Klassischen, aufgebaut ist, wendet sich gegen ihn mit den Worten: „die Annahme, dieser Einfühlungsprozeß sei zu allen Zeiten und allerorten die Voraussetzung künstlerischen Schaffens gewesen, ist nicht aufrecht zu erhalten. Vielmehr stehen wir mit dieser Einfühlungstheorie den künstlerischen Schöpfungen vieler Zeiten und Völker gegenüber hilflos da. Zum Verständnis jenes ungeheuren Komplexes von Kunstwerken, die aus dem Rahmen griechisch-römischer und modern okzidentaler Kunst hinaustreten, bietet sie uns z. B. keine Handhabe. Hier zwingt sich uns vielmehr die Erkenntnis auf, daß ein ganz anderer psychischer Prozeß vorliegt, der die eigentümliche von uns nur negativ gewürdigte Beschaffenheit jener Stile erklärt [62])." An anderer Stelle wendet er sich

[57]) Worringer, Formprobleme, S. 22.
[58]) Worringer, Formprobleme, S. 36, 49 und 52; Strich, S. 7.
[59]) Worringer, Formprobleme, S. 36.
[60]) Worringer, Formprobleme, S. 113.
[61]) Worringer, Formprobleme, S. 113, s. auch S. 36, 50, 111.
[62]) Worringer, Abstraktion, S. 7; s. auch S. 14.

ebenso gegen die Einseitigkeit in der Beurteilung von Kunstwerken: „Gottfried Semper in seiner klassischen Befangenheit prägte als Erster das Wort von der „steinernen Scholastik" und glaubte damit die Gotik zu diskreditieren. Aber dieses sachlich zutreffende Urteil über die Gotik kann nur dem eine Verurteilung bedeuten, der das ganze große mittelalterliche Phänomen der Scholastik aus der Enge seines modern einseitigen Gesichtsfeldes heraus nicht zu überblicken vermag [63])." Scholastik und Gotik können eben nicht mit klassischem Maß gemessen werden. „Die Scholastik ist auf religiösem Gebiete das, was auf künstlerischem Gebiete die gotische Architektur ist. Sie ist ein ebenso sprechendes Dokument der erhabenen Hysterie des Mittelalters und sie ist in gleicher Weise dadurch verkannt worden, daß man einen falschen Maßstab an sie anlegte. Die Mißverständnisse über die Scholastik sind die gleichen wie die über die gotische Architektur [64])."

Ich habe hiermit die Worringerschen Grundbegriffe zur Genüge besprochen. Es gehörte im Rahmen dieser Arbeit nicht zur Aufgabe, auf all die völkerpsychologischen Erörterungen einzugehen, in deren Rahmen Worringer die Grundbegriffe besonders deutlich macht, entwickelt und eigentlich erst recht auch fundiert. Am Schluß der Arbeit soll hierauf noch einmal zurückgekommen werden. Eines aber nimmt unser Interesse an Worringers Arbeiten noch in Anspruch. Das ist seine Auffassung von der Kunst, die nicht Nachahmung der Natur sei, sondern aus psychischen Bedürfnissen entstanden sei [65]). Dabei kennt Worringer kaum einen Unterschied zwischen Kunst und Metaphysik [66]), wie ja auch Nietzsche nicht: s. S. 12 f. dieser Arbeit; und wie die Romantik ja auch nicht.

Sehen wir, was Worringer hierunter versteht, so finden wir bald, daß es sich hierbei um einen Teil der Metaphysica specialis handelt und zwar um nichts anderes als um die cosmologia rationalis. Gegenstand dieser ist die Idee von der Welt, unser Verhältnis zur Welt, deren antinomischen Charakter nachgewiesen zu haben, das große Verdienst Kants ist. Ich verweise hier zurück auf S. 6 f. dieser Arbeit, wo dies auch schon gezeigt wurde und wo mit Hilfe von Nohls Zitat nachgewiesen wurde, daß Schillers Grundbegriffe letztlich auf einer ähnlichen Auffassung der Kunst beruhen, wie dies jetzt näher von Worringer aufgezeigt werden soll.

Worringer spricht von einer „Psychologie des Kunstbedürfnisses", die „noch nicht geschrieben" sei. Diese aber „würde eine Geschichte des Weltgefühls sein und als solche gleichwertig neben der Religionsgeschichte stehen. Unter Weltgefühl verstehe ich den psychischen Zustand, in dem die Menschheit jeweilig sich

[63]) Worringer, Formprobleme, S. 108; s. auch S. 112.
[64]) Worringer, Formprobleme, S. 114.
[65]) Worringer, Abstraktion, S. 13; Worringer, Formprobleme, S. 15.
[66]) Worringer, Abstraktion, S. 13.

dem Kosmos, den Erscheinungen der Außenwelt gegenüber befindet. Dieser Zustand verrät sich in der Qualität der psychischen Bedürfnisse, d. i. in der Beschaffenheit des absoluten Kunstwollens und findet seinen äußerlichen Niederschlag im Kunstwerk, nämlich im Stil desselben, dessen Eigenart eben die Eigenart der psychischen Bedürfnisse ist[67])." Von den „psychischen Voraussetzungen" der beiden Grundbegriffe heißt es: „Wir haben sie (die psychischen Voraussetzungen des Abstraktionsdranges) im Weltgefühl jener Völker, in ihrem psychischen Verhalten dem Kosmos gegenüber zu suchen. Während der Einfühlungsdrang ein glückliches pantheistisches Vertraulichkeitsverhältnis zwischen den Menschen und den Außenwelterscheinungen zur Bedingung hat, ist der Abstraktionsdrang die Folge einer großen inneren Beunruhigung des Menschen durch die Erscheinungen der Außenwelt[68])." An einer anderen Stelle heißt es: „In seinem Drange, die Dinge der Außenwelt in der künstlerischen Wiedergabe ihrem absoluten Werte . . . . . zu nähern, boten sich dem Menschen zwei Möglichkeiten[69])." Kant gebraucht, wie wir später sehen werden, in seiner Kosmologie, abgesehen von der Beziehung auf die Kunst, fast dieselben Worte.

Worringer fragt auch noch weiter nach dem Woher dieser Gesetze im Verhalten des Menschen zur Welt der Erscheinungen. „Wir können nun . . . . nicht annehmen, daß der Mensch diese Gesetze, nämlich die abstrakt gesetzmäßigen, der leblosen Materie abgelauscht hat, es ist vielmehr eine Denknotwendigkeit für uns, anzunehmen, daß diese Gesetze implicite auch in der eignen menschlichen Organisation enthalten sind, obwohl jeder Erkenntnisversuch da nicht über logische Mutmaßungen . . . . hinaus kann[70])." Hier nun wird, wie wir sehen werden, Kant einsetzen und wird uns diese Gesetze als Denknotwendigkeit beweisen.

Worringer spricht von „jener elementaren Umwälzung und Erweiterung, die die Wissenschaft von der geistigen Tätigkeit des Menschen der kantischen Erkenntnis verdankt. Der großen Akzentverschiebung des Forschens von den Gegenständen des Erkennens auf das Erkennen selbst entspräche auf kunstwissenschaftlichem Gebiete eine Methode, die alle Kunsttatsachen nur als Formungen gewisser apriorischer Kategorien des künstlerischen oder, besser gesagt, des allgemeinen seelischen Empfindens betrachtet und der diese formbildenden Kategorien der Seele das eigentliche Problem der Forschung sind. Doch die weitere Ausgestaltung dieser Methode müßte einen Glaubenssatz anerkennen, der den Parallelis-

[67]) Worringer, Abstraktion, S. 14.
[68]) Worringer, Abstraktion, S. 16 f.
[69]) Worringer, Abstraktion, S. 41, siehe auch Worringer, Formprobleme, S. 12, 15, 27, 48.
[70]) Worringer, Abstraktion, S. 22.

mus mit der kantischen Erkenntniskritik gleich wieder unterbricht, nämlich den Satz von der Variabilität dieser seelischen Kategorien (gesperrt von mir)[71]." Hier ist von Worringer das Suchen nach einem Fundament in der Grundlegung ästhetischer Grundbegriffe im Anschluß an Kant ausgedrückt. Nur ist hier noch nicht gesehen, daß Kant dem obigen Suchen in der Aufstellung der vier Antinomien Genüge geleistet hat. Die vier Antinomien sind auch tatsächlich nichts anderes als die in die Metaphysik hinein verlängerten Kategorien. Und in dem Ausdruck Antinomie ist für den Feinsinnigen auch schon die Variabilität ausgedrückt. Jedoch für Näheres muß hier auf später verwiesen werden.

Daß Worringer Kant soweit noch nicht erkannt hat, liegt wohl an der Auffassung Kants vom Neukantianismus her, der die damalige Zeit noch ganz beherrschte. In Kant wird vom Neukantianismus her der Erkenntnistheoretiker gesehen, der die Metaphysik überwunden und widerlegt habe. Kant wurde nur diesseitig verstanden[72]. Das ist erst seit der großen Wirklichkeitswende anders geworden. In Worringers Arbeiten ist jedenfalls das Suchen nach einer metaphysischen Verankerung der Ästhetik stark zu spüren. Das heutige metaphysische Kantverständnis gegenüber Worringer möge das folgende Zitat aus Heideggers Buch über Kant zeigen: „Die Absicht der Kritik der reinen Vernunft bleibt demnach grundsätzlich verkannt, wenn dieses Werk als ‚Theorie der Erfahrung' oder gar als Theorie der positiven Wissenschaften ausgelegt wird. Die Kritik der reinen Vernunft hat mit ‚Erkenntnistheorie' nichts zu schaffen. Wenn man überhaupt die Auslegung als Erkenntnistheorie gelten lassen könnte, dann wäre zu sagen: die Kritik der reinen Vernunft ist nicht eine Theorie der ontischen Erkenntnis (Erfahrung), sondern eine solche der ontologischen[73]." Ontologie aber ist Metaphysik.

4. Gehen wir nun zu dem nächsten Forscher grundbegrifflicher Betrachtung über, so finden wir auch bei ihm am Ende eine Bezugnahme auf Kant. Wölfflin nennt seine Grundbegriffe „Kategorien der Anschauung". Jedoch soll hierauf zurückgekommen werden, wenn die Wölfflinschen Grundbegriffe kurz dargestellt worden sind.

Er nennt sie Klassik und Barock und gewinnt sie im Gebiete der neueren Kunst, aber er betont ihre Bedeutung auch über diesen Zeitabschnitt hinaus. „Die Untersuchungen beschränken sich auf das Gebiet der neueren Kunst. So sehr ich überzeugt bin, daß sich die gleichen Begriffe auch für andere Zeitalter als brauchbar erweisen würden, ist mir die Analyse des einen Falles doch die

[71]) Worringer, Formprobleme, S. 11; siehe auch Worringer, Abstraktion, S. 33 f.

[72]) Krüger, S. 6 f. und Martin Heidegger, Kant und das Problem der Metaphysik. Bonn 1929, S. 5 Anm.

[73]) Heidegger, S. 16.

Hauptsache [74]).“ Die Renaissance erfaßt Wölfflin wie auch Worringer [75]) mit dem Grundbegriff des Klassischen. Wir sehen hier in ihrer Charakterisierung wieder dieselben Begriffe auftauchen, die wir auch schon bei den früheren Forschern fanden: „Der Zentralbegriff der italienischen Renaissance ist der Begriff der vollkommenen Proportion. Wie in der Figur, so hat diese Zeit im Bauwerk versucht, das Bild der in sich ruhenden Vollkommenheit zu gewinnen. Jede Form zu abgeschlossener Existenz herausgebildet [76]).“ Auch zur Charakterisierung des Barocks, den Worringer durchaus als Wiederauflebung des Gotischen empfindet [77]), finden wir dieselben kennzeichnenden Begriffe vor wie früher: „Der Barock bedient sich desselben Formensystems, aber er gibt nicht mehr das Vollkommene und Vollendete, sondern das Bewegte und Werdende, nicht das Begrenzte und Faßbare, sondern das Unbegrenzte und Kolossale. Das Ideal der schönen Proportion verschwindet, das Interesse hängt sich nicht an das Sein, sondern an das Geschehen . . . Die einst zum Eindruck höchster Freiheit getriebene Durchgliederung des Baukörpers weicht einer Zusammenballung von Teilen ohne eigentliche Selbständigkeit [78]).“ Auch Wölfflin empfindet den Grund für die Verschiedenheit der Stile in dem Verhältnis des Menschen zur Welt. Er betont das nicht ausdrücklich; aber in der Charakterisierung des Barocks deutet er es doch so an: „Das Verhältnis des Individuums zur Welt hat sich verändert, ein neues Gefühlsreich hat sich aufgetan, die Seele drängt nach Auflösung in der Erhabenheit des Über-

---

[74]) Wölfflin, Heinr., Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München 1915, Vorwort S. VI.

[75]) Worringer, Formprobleme, S. 112 und Worringer, Abstraktion, S. 118 ff.

[76]) Wölfflin, S. 9 f.

[77]) Worringer, Formprobleme, S. 28 und S. 79.

[78]) Wölfflin, S. 10. Der letzte Teil des Zitats berührt sich in seiner Charakterisierung sehr stark mit der des Grundbegriffs der Haptik bei Hermann Friedmann, „Die Welt der Formen. System eines morphologischen Idealismus,“ München 1930. Es soll in dieser Arbeit nicht näher auf Friedmanns Grundbegriffe der Haptik und Optik eingegangen werden. Diese Arbeit beschränkt sich auf die Darstellung einiger grundbegrifflicher Forschungsresultate, um von hier aus weiter zu gehen zu einer Grundlegung der Grundbegriffe. Daß die bisher aufgewiesenen Grundbegriffe alle unter einander verwandt sind, glaube ich deutlich gemacht zu haben. Darüber hinaus bin ich auch der Überzeugung, daß die Grundbegriffe anderer Forscher den hier dargestellten verwandt sind.

Jedoch sei hier noch auf eine Arbeit, die Friedmanns Grundbegriffe in ihrer Anwendung auf Lyrik untersucht, hingewiesen: Elsa Hellwig, Lassen sich Hermann Friedmanns morphologische Begriffe auf Lyrik anwenden?, Diss. Bonn, 1933. Darin heißt es über die Grundbegriffe Friedmanns: „Im folgenden geht es um den Beweis der Behauptung, daß haptische Elemente und haptische Formfügung entweder formlockernd oder formzerstörend sind und daß es das Charakteristikum der optischen Formung ist, „selig in sich“ zu ruhen, ein organisches Ganze zu sein.“ (S. 8). Daß hier eine Verwandtschaft zu den von uns bisher aufgewiesenen Grundbegriffen besteht, ist offenbar.

großen und Unendlichen [79])." Wölfflin teilt nun die beiden Grundbegriffe noch weiter in fünf Begriffspaare unter, was uns hier aber nicht zu beschäftigen braucht.

Eins aber muß unser Interesse in Hinsicht auf unsere Aufgabe doch ganz besonders in Anspruch nehmen. Das ist das Suchen nach einem Gesetz, das Wölfflin auf das Auge begründen möchte. „Es ist eine weitere Frage, inwiefern ‚das Auge' Entwicklungen für sich durchmachen kann und inwiefern es dabei bedingt und bedingend in die anderen geistigen Sphären übergreift. Gewiß gibt es kein optisches Schema, das, nur aus eigenen Prämissen hervorgegangen, der Welt gewissermaßen wie eine tote Schablone aufgelegt werden könnte; man sieht wohl jederzeit so, wie man sehen will, aber das schließt doch die Möglichkeit nicht aus, daß in allem Wandel ein Gesetz wirksam bleibe. Dieses Gesetz zu erkennen, wäre ein Hauptproblem, das Hauptproblem einer wissenschaftlichen Kunstgeschichte [80])." Und schließlich spricht Wölfflin inbezug auf Kant von „Kategorien der Anschauung": „Nach seiner Breite ist der ganze Prozeß des Vorstellungswandels fünf Begriffspaaren unterstellt worden. Man kann sie Kategorien der Anschauung nennen, ohne Gefahr der Verwechslung mit den Kantschen Kategorien. Obgleich sie offenbar eine gleichlautende Tendenz haben, sind sie doch nicht aus einem Prinzip abgeleitet. (Für eine Kantsche Denkart müßten sie als bloß ‚aufgerafft' erscheinen.) Es ist möglich, daß noch andere Kategorien sich aufstellen lassen, ... und die hier gegebenen sind nicht so unter sich verwandt, daß sie in teilweis anderer Kombination undenkbar wären. Immerhin, bis zu einem gewissen Grad bedingen sie sich gegenseitig und, wenn man den Ausdruck nicht wörtlich nehmen will, kann man sie wohl als fünf verschiedene Ansichten ein und derselben Sache bezeichnen [81])." Wir sehen in alledem dasselbe Suchen nach einem letzten Fundament wie bei Worringer auch in Bezugnahme auf Kant. Wölfflin sieht als Grundlage der Kunst die Anschauung und möchte in ihr ein Gesetz finden, das die fünf Begriffspaare der beiden Grundbegriffe ähnlich fundamentiert wie die Kategorien Kants die Erkenntnis der Erscheinungswelt. Worringer wie Wölfflin also sehen im Suchen nach einer letzten Fundamentierung der Grundbegriffe auf Kant, wenn auch mit einer gewissen Resignation.

5. Wir haben zuletzt die Grundbegriffe zweier Forscher behandelt, die an und für sich mit der Literaturwissenschaft nichts zu tun haben. Doch schon lange hat ihre Forschung auf die der Literaturwissenschaft befruchtend eingewirkt. Walzel spricht von der „wechselseitigen Erhellung der Künste", und er geht in sei-

[79]) Wölfflin, S. 10. Der Grundbegriff des Barocks wird hier auch mit dem Begriff des Unendlichen bezeichnet wie vorher der der Klassik mit Vollendung.

[80]) Wölfflin, S. 18 f.

[81]) Wölfflin, S. 238.

ner Begründung dafür von der „Überzeugung" aus, „daß der Erforscher von Dichtungen von den Ergründern der bildenden Kunst Methoden des Findens und Bestimmens künstlerischer Züge lernen könne [82])."

Walzel hat das Verdienst, als einer der ersten grundbegriffliche Betrachtungsweise in die zünftige Literaturwissenschaft eingeführt zu haben. Er hat sich hier mit Worringer und Wölfflin mehrfach auseinandergesetzt [83]), und schließlich erkannt: Die Literaturgeschichte „wird ihrer höchsten Aufgabe, dichterische Kunstwerke zu verstehen, dann am besten gerecht, wenn sie jederzeit die zwei möglichen Pole dichterischen und künstlerischen Schaffens beherzigt [84])."

Daß Kunst und ein Teil der Metaphysik den gleichen Gegenstand haben, kann auch bei Walzel wieder herausgelesen werden. So heißt es: „Das Wort des Dichters soll wesentlich nur bestätigen, wie er die Welt sieht und wie er sich zu ihr verhält [85])." Wenn sich hier auch Walzel im Angriff befindet gegen Ideen — oder problemgeschichtliche Erfassung von Dichtung, so doch nur gegen ihre Einseitigkeit, gegen die einseitige Betonung nur solcher Erfassung von Dichtung. Positiv drückt sich in unserem Sinne Walzel später aus, als er schon zwischen beiden Typen zu unterscheiden sucht: „Eine alte Scheidung nutze ich, wenn ich sage, daß der Denker die Welten des Fühlens, Erkennens und Wollens mit seinen Begriffen ausschöpfen möchte. Auch der Künstler möchte diese Welten deuten. Sein eigentliches und sein wirksames Mittel aber ist nicht das Begriffswort, sondern die künstlerische Gestalt [86])."

In diesem letzten Zitat sehen wir die Bedeutung der künstlerischen Gestalt hervorgehoben. Durch sie wird die Begriffsprache, in welcher der Gegenstand eines Kunstwerkes auch dargestellt werden kann, aber dann eben kein Kunstwerk mehr ist, überwunden. „Dichtkunst kann mithin nur soweit Kunst sein, als sie die Begriffsprache überwindet und damit leistet, was auch die anderen Künste leisten. Sie tut es, indem sie der Begriffsprache eine künstlerische Gestalt schenkt, die sonst dem begrifflichen Wortausdruck fehlt [87])." Dasselbe bedeutet uns auch das folgende Zitat: „Zuweilen scheint es, als sei eigentliche Aufgabe des Literarhistorikers, sich nur um die Weltanschauung des Dichters zu kümmern und nur zu zeigen, wie sie sich in der Dichtung auslebt . . . . Allein leicht vergißt man daneben, daß Dichtung vor allem Kunstwerk ist, daß also Wesentliches, ja das Eigentliche unberücksichtigt bleibt, wenn Dichtung nur auf ihre Weltanschauung

---

[82]) Walzel, Wechselseitige Erhellung der Künste. Berlin 1917, S. 10.
[83]) Siehe hier z. B. Walzel, Wechselseit. Erh. d. K., S. 25 ff., S. 56 ff.; Walzel, Vom Wesen der Dichtung, Lpzg. 1928, S. 38 ff.; Walzel, Gehalt und Gestalt, S. 300 ff.
[84]) Walzel, Wechselseit. Erh. d. K., S. 29.
[85]) Walzel, Vom Wesen der Dichtung, S. 11.
[86]) Walzel, Vom Wesen der Dichtung, S. 16 f.
[87]) Walzel, Vom Wesen der Dichtung, S. 14.

hin geprüft wird [88]." Es kann nun in dieser Arbeit nicht zur Aufgabe gerechnet werden, das Verhältnis von Gehalt und Gestalt näher darzustellen, wie das Walzel ein für allemal herausgestellt hat. Worum es mir im Augenblick zu tun ist, ist das, die verschiedene Behandlung des Gegenstandes klar zu machen, der ja, wie wir schon mehrfach sahen, letztlich für die Kunst und die Metaphysik derselbe ist. Der gemeinsame Gegenstand ist die Welt, das Verhältnis des Menschen dazu, seine Anschauung davon. Der Philosoph sucht in letzten Begriffen ohne Dran und Drum, das Innerste der Weltanschauung des Menschen zu fassen, auch wenn er sie aus einem Kunstwerk zu lösen sucht. Der Literaturhistoriker hat u. a. die Aufgabe, die Welt-anschauung als Kunstwerk in Gehalt und Gestalt zu erkennen. Diesen Unterschied in der Behandlung des Gegenstandes in Kunst- und Literaturwissenschaft und Philosophie drückt Walzel so aus: „Der Philosoph geht auf das Innere. Ich kehre die beobachtenden Augen dem Äußeren des Kunstwerks zu. Der Philosoph sucht das Geistige, Seelische, Weltanschauliche, das hinter dem Kunstwerk steckt, ich gehe auf die künstlerischen Züge der sinnlich wirksamen künstlerischen Erscheinung aus. Gewiß liegt auch mir sehr viel an dem Innerlichen, das die äußere Gestaltung bedingt. Aber gerade weil ich dieses Innerliche scharf erfassen möchte, dringe ich darauf, die äußere Schale, die von dem Innerlichen bedingt wird, deshalb auch die sicherste Grundlage, die eigentliche Voraussetzung der Bestimmung des Innerlichen darstellt, einer genaueren Prüfung zu unterwerfen, als es im allgemeinen zu geschehen pflegt [89]."

Wenden wir uns nun noch einmal zurück zu Walzels Auffassung der Grundbegriffe, so finden wir bei ihm schließlich „nicht zwei, sondern drei Typen [90]." Er gewinnt sie, indem er das Germanische Worringers dem Germanischen Simmels gegenüberstellt. „Es gibt neben dem rauschhaften, über allen Ausdruck des Lebens hinausdrängenden Germanischen auch eines, das dem Leben nahebleiben, vor allem nichts von Pose wissen will [91]." Walzel geht vom Germanischen ab. Doch behauptet er die drei Typen für das Wesen des Deutschen. Für die Behauptung der drei Typen stützt er sich auch auf Strich [92]. Die drei Typen sind für Walzel 1) der Renaissancetyp, 2) der „überschwengliche wuchtige barockhafte Typ" und 3) „der Typus einer Kunst, der das Leben nicht in übersteigernder Spiegelung wiedergeben möchte, es weit eher ins Ausdruckslosruhigere hinüberleitet". Hierher zählt Walzel den jungen Goethe, aber auch einen Teil der deutschen Romantik. Im Expressionismus sieht er den gotisch-barocken Typ, im Impressionismus den beruhigteren Barock [93]. Walzels Er-

[88]) Walzel, Der Dichter und das Wort. Bonn 1927, S. 1 f.
[89]) Walzel, Wechselseit. Erh. d. K., S. 87.
[90]) Walzel, Gehalt und Gestalt, S. 327.
[91]) Walzel, Gehalt und Gestalt, S. 326.
[92]) Walzel, Gehalt und Gestalt, S. 391 f.
[93]) Walzel, Vom Wesen der Dichtung, S. 44 f. und S. 47.

kenntnis ist richtig, doch, das soll später gezeigt werden, der Ausdruck „drei Typen" ist zumindest unglücklich.

6. Walzel stützt sich in seiner grundbegrifflichen Forschung schon mehrfach auf Strich. Strich ist unter den heutigen Literarhistorikern derjenige, der sich ganz besonders intensiv mit grundbegrifflicher Forschung in der Literaturwissenschaft abgegeben hat. Hiervon zeugt besonders sein Buch „Klassik und Romantik", auf welches in dieser Arbeit schon mehrfach verwiesen wurde. Er hat sich auch mehr als andere mit der Frage nach der Ursache der Zweipoligkeit beschäftigt und fordert schließlich, wie dann auch Walzel feststellt [94]), grundbegriffliche Betrachtung der Geistesgeschichte überhaupt.

Strich erkannte die grundbegriffliche Betrachtung auch bei Schiller, Nietzsche usw. [95]); er erkannte, daß es sich schließlich in den Grundbegriffen um etwas handelt, das, wenn auch oft völlig abgewandelt, in den verschiedensten Zeiten der Geschichte zu beobachten ist [96]). Er leitet, wie wir auch schon andeuteten [97]), die Grundbegriffe aus einem obersten Grundbegriff ab, den er „Ewigkeit" nennt. Dem Streben des Menschen nach Ewigkeit, Verewigung geht der Mensch auf zwei Weisen nach. Einmal geht er den Weg der Vollendung, das andere Mal den der Unendlichkeit. In dem obersten Grundbegriff erkennt Strich dasjenige Wesenselement, welches „das ganze Wesen des Geistes umfaßt". Er fragt: „Wie ist dieser eine Grundbegriff menschlicher Kultursysteme zu gewinnen [98])?" Um diese Frage zu beantworten, fordert er auf, von dem „Urgrund menschlichen Bewußtseins auszugehen: nämlich von dem Erlebnis überhaupt [99])." Dies führt ihn auf die Verschiedenheit zwischen dem Menschen und allen anderen Geschöpfen der Natur. Sie besteht darin, daß der Mensch als einziges von allen Geschöpfen der Natur um den Tod weiß. Dieses Wissen um den Tod ist der Unterschied zwischen Mensch und Tier, es dokumentiert den Geistbesitz des Menschen, den Plato klassisch gefaßt hat in dem Ausdruck vom Menschen als ein *ζῷον λόγον ἔχον*. Strich geht also hier in der Frage nach der Ursache der Zweipoligkeit des Kunstschaffens zurück auf die Frage nach dem Wesen des menschlichen Geistes. Aber das ist nichts anderes als die Frage, die auch Kant in der Kritik der reinen Vernunft untersucht. Vernunft und Geist sind doch in dieser Beziehung nur verschiedene Namen für das, was den Unterschied zwischen Tier und Mensch ausmacht. Und die Zweipoligkeit des menschlichen Denkens inbezug auf die Welt, das was Kant die Antinomie der reinen Vernunft nennt, ist ja auch für Kant das „merk-

---

94) Walzel, Gehalt und Gestalt, S. 321 f.
95) Siehe Zitat S. 3 dieser Arbeit.
96) Strich, S. 1.
97) Siehe S. 8 dieser Arbeit.
98) Strich, S. 3.
99) Strich, S. 4.

würdigste Phänomen", welches ihn „aus dem dogmatischen Schlummer zuerst aufweckte und zur Kritik der Vernunft hintrieb [100])." Wir sehen hier, wie nahe Strich Kant kommt, da er die Frage nach der Ursache für die Zweipoligkeit der Grundbegriffe stellt.

Strich versucht nun, das Woher „der Grundbegriffe der Vollendung und Unendlichkeit" näher zu fassen. „Sie sind sowohl aus der historischen und psychologischen Erfahrung wie aus der philosophischen Erkenntnis abzuleiten. Es sind die Formen von Raum und Zeit, die Formen der Anschauung also, in welche der Geist all seine erfahrene Wirklichkeit gestaltet, die den schmerzlichen Widerspruch im Geiste selbst erzeugen müssen und auf Entscheidung und Erlösung dringen. Denn was im reinen Raume ewig ruhend, seiend ist, das ist unendlich werdend in der Zeit, und was in der reinen Zeit unendlich werdend ist, das ruht im Raum [101])." Worringer und Wölfflin, als sie ein Fundament für ihre Grundbegriffe suchten, sahen auf Kants Kategorien; hier in Strichs geistreiche Spekulation spielt die Auffassung von Raum und Zeit als den gegebenen Anschauungsformen hinein. Doch all das genügt nicht für eine Erklärung, welche die Grundbegriffe fundamentieren soll.

Ich will davon absehen, Strichs Grundbegriffe der Klassik und Romantik näher zu charakterisieren. Es wäre eine Wiederholung in denselben charakterisierenden Begriffen, die wir vorher schon kennen lernten. Auch kann ich mir das jetzt ersparen, weil ich Strichs Grundbegriffe schon bei der Charakterisierung der früheren Grundbegriffe vergleichend herangezogen habe. Nur auf eines muß noch eingegangen werden: das ist Strichs Einteilung der Romantik in zwei Linien. Und hier kommen wir auch wieder auf Walzels „drei Typen" zu sprechen. Strich sagt darüber: „Die Erlösung der romantischen Seele konnte nach zwei Richtungen hin geschehen; und man muß demnach in der Romantik zwei Strömungen unterscheiden, welche man wohl die christliche und die dionysische Romantik nennen kann. Sie sind denn auch immer in romantischen Stilperioden, in der Gotik wie im Barock und der deutschen Romantik nebeneinander zu bemerken. Christus und Dionysos: sie stehen sich näher als Nietzsche glauben wollte; ja, man darf sie Brüder nennen [102])." In Hölderlin und Kleist sieht Strich dann in der deutschen Romantik diejenigen, „welche den Weg der dionysischen Erlösung gingen; und darum, nur darum scheinen sie so abseits von jener Romantik im engeren Sinne zu stehen, die mit zunehmender Entschiedenheit den Weg der christlichen Erlösung ging [103])." Innerhalb der Romantik also sieht Strich diese zwei Linien, Walzel sieht sie innerhalb des deutschen Geistes. Mir kommt es hier darauf an zu betonen, daß es sich hierin nicht um Grundbegriffe handelt vom Rang und Ursprung

[100]) Siehe S. 4 f.: die Bekenntnisse Kants.
[101]) Strich, S. 7.
[102]) Strich, S. 8.
[103]) Strich, S. 8.

jener beiden von uns bisher betrachteten Grundbegriffe, die Strich Klassik und Romantik nennt. Es gibt eine Zweipoligkeit der Grundbegriffe, aber nicht eine Dreipoligkeit. Ich hoffe das durch Kant evident zu machen.

Daß jene beiden Grundbegriffe nicht aneinander gemessen und gewertet werden dürfen, betont Strich ebenso ausdrücklich, wie wir das bei früheren Erforschern auch betont fanden: „Für die historische Wissenschaft hat dies zur unabweislichen Folge: daß sie jene beiden letzten Triebe nicht aneinander messen und bewerten darf, sondern nur vergleichen darf. Denn wenn das Wesen des Geistes in Polarität besteht, wenn die entgegengesetzten Pole nur die beiden ewigen Seiten des ewigen Menschentums sind, so wäre ihre Wertung und Messung nichts anderes als Willkür und Parteilichkeit. Dies muß so ausdrücklich bemerkt werden, weil man sich durch Tradition und Schule nur allzusehr daran gewöhnt hat, den Maßstab von der klassischen Kunst zu nehmen und Erscheinungen mit ihm zu messen, die ihrem Wesen nach sich solchem Maß entziehen. Unendlichkeit ist ganz ebenso ein absoluter Wert wie Vollendung. Es gibt keine Ästhetik, die einen Grundbegriff, welchen auch immer, aufstellen könnte, zu dem nicht sofort und notwendigerweise der polare Gegenbegriff gebildet werden kann und muß [104])."

Gegen diejenigen, die sich wider solche grundbegriffliche Betrachtung wenden, wie ich das z. B. am Anfang der Arbeit bei von Grolman zeigte, richtet sich Strich folgendermaßen und betont dabei ausdrücklich, daß es sich um „Erkenntnis jener geistigen Substanz" handele, die „aller Stilwandlung zugrunde liegt", was ja letztlich auch die Aufgabe der vorliegenden Arbeit ist: „Man braucht keineswegs zu befürchten, daß solche grundbegriffliche Betrachtung etwa der Individualität einer Zeit, Nation oder Persönlichkeit Gewalt antue. Sie will zunächst ja nur die Vorbedingung aller historischen Darstellung schaffen: eben die Erkenntnis jener geistigen Substanz, die aller Stilwandlung zugrunde liegt. Es wird die selbstverständliche Aufgabe sein, danach zu zeigen, wie sich die ewig menschliche Substanz in die unendliche Farbigkeit der Individualitäten bricht, und man wird hier immer feiner und feiner differenzieren müssen [105])."

Wenn dies Wort hier zuletzt steht, so möge es mir eigene Worte sparen, um mich zu rechtfertigen vor denen, denen meine Gesamtdarstellung systematisch und gepreßt vorkommt. Ich habe bei allen hier dargestellten Anschauungen das Wesentliche herauszuarbeiten gesucht und zwar immer im Blick auf das, was dieser Arbeit als Aufgabe gestellt ist: nämlich die Grundlegung all der so verwandt erscheinenden Grundbegriffe zu geben. Auch mögen hier Strichs Worte noch einmal für mich sprechen: „Die Schärfe, mit der die Gegensätze gegeneinander gestellt sind, und

---

[104]) Strich, S. 6.
[105]) Strich, S. 14.

welche dem ewigen Fließen der Geschichte nicht gerecht zu werden scheint, war um der Klarheit willen nötig [106])."

7. Bevor ich nun zum zweiten Teil der Arbeit übergehe: zur Grundlegung der Grundbegriffe durch Kants Antinomie der reinen Vernunft, will ich noch beispielhaft grundbegriffliche Betrachtung aus einer bedeutsamen literaturgeschichtlichen Abhandlung aufweisen, die an sich gar nicht auf solche ausgeht [107]). Ernst Bertram stellt den „sanften" Stifter dem faustisch ringenden Hebbel gegenüber und spricht hier von Polfeindschaft: „Stifter, der Sanfte, hat Hebbel gehaßt wie niemanden sonst . . . . . Es war die tiefe Polfeindschaft ihrer Naturen, die Stifter das Urteil über Hebbel, ‚den grotesken, sittlich verkropftesten, widernatürlichsten Poeten' (1850 an Heckenast) in immer neuen Fassungen sprechen ließ." „Im selben Jahr 1844, als die ersten ‚Studien' Stifters erschienen, trägt Hebbel in sein Tagebuch ein: ‚Das Problematische ist der Lebensodem der Poesie und ihre einzige Quelle; denn alles Abgemachte, Fertige, still in sich Ruhende ist für sie nicht vorhanden. Nur, wo das Leben sich bricht, wo die inneren Verhältnisse sich verwirren, hat die Poesie eine Aufgabe'. Das ist die denkbar gegenstifterische Auffassung der Dichtkunst. Für Stifter war gerade alles Abgemachte, Fertige, still in sich Ruhende . . . . der Lebensodem seiner Poesie." „So fängt für Stifter das Höchste der Kunst eben dort an, wo für Hebbel die Kunst aufhört: mit dem großen Frieden, den ein in sich vollendetes, ruhendes Sein ausstrahlt. Jener Frieden des vollkommenen Gebundenseins, der mit dem Glück der höchsten Freiheit so nahe verwandt ist. Hier zeigt sich Stifter als der naive Bildner, der eine gegebene Bindung hinnimmt und ausfüllt, gegenüber dem moralischen Künstler, . . . wie Hebbel . . . . [108])." Bertram arbeitet hier die Polarität zweier Künstler im deutschen Geistesleben heraus, und seine charakterisierenden Begriffe sind uns aus der vorhergehenden Darstellung bekannt. Übrigens treten uns in der Literaturgeschichte ähnliche Polaritäten vollkommenen Nichtverstehen-Könnens z. B. auch in Wolfram von Eschenbach — Gottfried von Straßburg und Kleist — Goethe entgegen, und in der Darstellung siehe z. B. Gundolfs klassische Wertung Kleists. Walzel weist ebenso auf das ganz einseitige Urteil Erich Schmidts über Klopstock hin [109]).

Es sei zum Schluß noch auf das soeben von Herman Nohl erschienene Werk „Die ästhetische Wirklichkeit" hingewiesen, worin das Problem der Polarität innerhalb der Geschichte der Ästhetik neben anderem auch mehrfach aufgezeigt wird.

[106]) Strich, S. 14.

[107]) In der modernen Psychologie gewinnt heute „der große Gegensatz beider Stile, der ‚einem grundsätzlich verschiedenen Interesse an der Welt' entspreche", auch an Bedeutung. Gerhard Pfahler z. B. weist hierauf in seinem Buch „System der Typenlehre" im Anschluß an Schiller, Wölfflin und Herman Nohl hin: s. S. 85—110.

[108]) Ernst Bertram, Deutsche Gestalten. Lpz. 1934, S. 204 ff.

[109]) Walzel, Wechselseit. Erh. d. K., S. 7—8.

Er erkennt „drei Hauptprobleme der Ästhetik, aus deren Beantwortung sich alles übrige dann als Folge ergibt", u a. auch die Frage: „Was bedeuten die großen Gegensätze der künstlerischen Stile [110])?" Der „modernen Ästhetik, z. B. bei Wölfflin oder in der phänomenologischen Betrachtung", ist wie auch Schiller schon „an der sachlichen Gesetzlichkeit des Werkes gelegen", an der „Struktur des ‚Kunstwerks selbst'" [111]). Doch ist hierbei eine „letzte Grundeinsicht" zu beachten: „die Erkenntnis von der Abhängigkeit jeder Kunst und Kunsttheorie von einer bestimmten Weltanschauung. Das heißt nicht, daß der Künstler eine bestimmte ‚Philosophie' habe, die dann auch seine Kunst bestimme, sondern meint: unser Leben ist in der Wurzel in jedem von uns, ehe noch die Theorie einsetzt, vorgeformt durch entscheidende Grunderfahrungen, in denen wir die wahre Wirklichkeit zu erfassen meinen. Diese Erlebnisse beziehen sich vor allem auf die Beziehung des Menschen in der Welt, wie er das Verhältnis des Körperlichen zum Geistigen sieht, und das des Weltlaufs zu der Freiheit der Person. Sie machen das Gerüst unsrer Weltanschauung aus, richtiger die Struktur unsrer Welt. Und indem der Künstler diese Grunderfahrungen mit besonderer Leidenschaft durchlebt, gestalten sie seine Kunst [112])." „Das Problem von zwei grundverschiedenen ästhetischen Erlebnissen" sieht Nohl innerhalb der Entwicklung der Ästhetik darin, daß „neben die Erfahrung des Schönen . . . die Erfahrung des Erhabenen" [113]) tritt. Das Schöne bedeutet die Kunst des „Vollkommenen", der „Einheit in der Mannigfaltigkeit" [114]). Das Schöne ist das Ziel der Renaissancekunst, und wir finden hier wieder die uns bekannten „ästhetischen Kategorien: Einheit, Harmonie, Symmetrie, Proportion, das Entsprechen und Passen der Teile zum Ganzen, Ordnung und Gesetz" [115]). Das Erhabene ist ein ästhetischer Begriff, „den die Theorie der Renaissance kaum kannte", dieser ist erst „im Barock in den Vordergrund getreten". „Pathos und Maßlosigkeit hatte er zur Folge" [116]). Nicht mehr Einheit in der Mannigfaltigkeit ist das Ziel dieser Kunst, sondern „unendliche Mannigfaltigkeit" [117]). Wir erkennen hier in der Gegenüberstellung von Renaissance- und Barockkunst, von schön und erhaben, die uns bekannte Polarität. Auch erkennen wir, daß für Nohl dieser Gegensatz aus der verschiedenen Stel-

---

[110]) Herman Nohl, Die ästhetische Wirklichkeit, Frankfurt a. M. 1935, S. 10.
[111]) Nohl, S. 13 f.
[112]) Nohl, S. 22 f.
[113]) Nohl, S. 46.
[114]) Nohl, S. 39.
[115]) Nohl, S. 38.
[116]) Nohl, S. 46.
[117]) Nohl, S. 49, s. auch S. 53. Nohl sieht diese Polarität nicht nur historisch wie hier in Renaissance und Barock, sondern er erkennt diese Polarität auch als im Wesen liegend und deshalb zu allen Zeiten mehr oder minder deutlich wiederkehrend. Siehe auch im Folgenden das Auftreten der Polarität innerhalb der Klassik!

lung des Künstlers zur Welt erwächst. Das möge uns noch das folgende Zitat zeigen: „Der echte Künstler rechnet nicht Wirkungen aus, ... sondern in seinem innersten Kern ist das Kunstwerk eine Auseinandersetzung mit der Welt, und der Zusammenhang des Werks, seine Form, stammt aus dem Sinn dieser Auseinandersetzung [118])." Nohl weist noch mehrfach auf diese Polarität und ihre Wurzel hin [119]). Zum Schluß stehe hier noch ein Zitat, das diese Polarität innerhalb unsrer klassischen Zeit zeigen möge: „Idealität und Objektivität werden die großen ästhetischen Begriffe unsrer klassischen Zeit. Die Kategorie der Idealität war allgemeingültig, die der Objektivität aber, in dem Sinn, daß hier das Kunstwerk Spiegel der Totalität der Welt sei, sprach doch nur die Ästhetik einer bestimmten Kunstweise aus, wie sie Goethe vertrat und die wir pantheistisch nennen, denn ihre Voraussetzung ist eine metaphysische Überzeugung von dem harmonischen Ganzen der Welt, das das Kunstwerk auf seine Weise zum Ausdruck bringt. Und das letzte Glück, das aus solcher Objektivität erwächst, die Spinozistische Ruhe solchen Lebens sub specie aeterni gilt nicht für jede Kunst, z. B. nicht für Michelangelo und nicht für Bach, aber auch nicht für Schiller. Schiller hat auf derselben Stufe der Ästhetik, aber von einer ganz anderen metaphysischen Überzeugung aus, eine ganz andere künstlerische Möglichkeit entfaltet, die ihm aus der dualistischen Erfahrung des Menschen und seiner Kampfstellung in dieser Welt erwuchs [120])."

II. Kants Antinomienlehre als Grundlegung der Grundbegriffe.

1. Nachdem wir so grundbegriffliche Betrachtung in verschiedenster Weise kennengelernt haben, sollen diese Grundbegriffe aus Kants Philosophie entwickelt werden. Ausgangspunkt soll uns hier Kants Auffassung vom Künstler sein. Zugleich haben wir es hier auch mit seiner Auffassung vom Kunstwerk zu tun. Es ist nicht viel, was Kant hierüber geschrieben hat. Kants Interesse lag wohl nach der Kritik der reinen Vernunft im wesentlichen auf dem Moralischen als einem metaphysischen Phänomen. Jedoch sind die Stellen über das Genie, das Kunstschöne und damit das Kunstwerk in der Kritik der Urteilskraft so wesentlich und tiefgreifend, daß sie uns genügen werden, um die Fährte zu unserem Unternehmen hier ansetzen zu können.

Zuerst soll festgestellt werden, was für Kant Kunst bedeutet. In der ästhetischen Urteilskraft gehen die Untersuchungen von dem, was schön und erhaben ist, zum großen Teil auf die Natur. Und die ästhetischen Urteile, sofern sie sich nicht auf Kunst beziehen, kommen hier nicht in Betracht. „Kunst wird von der

[118]) Nohl, S. 57 f.
[119]) Nohl, siehe z. B. S. 119, S. 124, S. 140 f., S. 163, S. 201 f.
[120]) Nohl, S. 111 f.

Natur, wie Tun (facere) vom Handeln oder Wirken überhaupt (agere), und das Produkt oder die Folge der ersteren als Werk (opus) von der letzteren als Wirkung (effectus) unterschieden[121])." Unter einem „Kunstwerk" versteht man also, „um es von einer Naturwirkung zu unterscheiden, ... allemal . . . . ein Werk der Menschen[122])." Und als ein Kunstwerk im Sinne der modernen Kunst- und Literaturwissenschaft versteht Kant darunter das „Produkt eines Genies" und ist also nicht als Nachahmung zu verstehen[123]). Das sagt uns ganz deutlich auch das folgende Zitat: Es „ist nötig, zuvor den Unterschied zwischen der Naturschönheit, deren Beurteilung nur Geschmack, und der Kunstschönheit, deren Möglichkeit (worauf in der Beurteilung eines dergleichen Gegenstandes auch Rücksicht genommen werden muß) Genie erfordert, genau zu bestimmen[124])."

„Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt. Da das Talent, als angeborenes produktives Vermögen des Künstlers, selbst zur Natur gehört, so könnte man sich auch so ausdrücken: Genie ist die angeborene Gemütsanlage (ingenium), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt[125])." Es wird uns in diesem Zitat ausdrücklich bedeutet, daß das Kunstwerk aus dem Wesen des Künstlers verstanden werden muß.

Eine erste Eigenschaft des Talentes sieht nun Kant in der Originalität[126]). Hierin finden wir das Wesen des Künstlers, des Genies, noch näher bestimmt; denn Originalität besagt doch ganz eindeutig, daß der Ursprung (origo) des Kunstwerks einzig im Künstler gesehen werden muß. Ich möchte hier nur in Paranthese auf die Verwandtschaft des Geniebegriffs Kants mit dem des Sturms und Drangs hinweisen. Eine wesentliche Eigenschaft des Genies besteht ja auch hier in der Originalität. Jedoch gibt Kant deutlich zu verstehen, daß das Kunstwerk keinen „originalen Unsinn" enthalten dürfe. Im Gegenteil ist das Genie angehalten, Musterwerke zu schaffen. Er erklärt dies näher, indem er das Wort Genie von genius abzuleiten sucht: „Daher denn auch vermutlich das Wort Genie von genius, dem eigentümlichen, einem Menschen bei der Geburt mitgegebenen schützenden und leitenden Geist, von dessen Eingebung jene originalen Ideen herrührten, abgeleitet ist[127])."

---

[121]) Kant, Kritik der Urteilskraft, Lpz. (Philos. Bibl.) 1902, S. 164.
[122]) Kant, Kr. d. U., S. 165.
[123]) Kant, Kr. d. U., S. 182.
[124]) Kant, Kr. d. U., S. 173/4. Vgl. über Genie und Nachahmungstheorie die Arbeit Hugo Biebers über „Joh. Adolf Schlegels poetische Theorie in ihrem historischen Zusammenhange untersucht", Bln. 1912. Gegen Batteux's Nachahmungstheorie erwächst Joh. Adolf Schlegel schon die Anschauung von Genie und einer von ihm ausgehenden Poetik (s. S. 14). Doch gelangte Schlegel weiterhin noch nicht „zu einer unabhängigen, neuen poetischen Theorie" (S. 15).
[125]) Kant, Kr. d. U., S. 169.
[126]) Kant, Kr. d. U., S. 170.
[127]) Kant, Kr. d. U., S. 170.

Kant gibt sich mit dieser Erklärung von Genie und Ursprung des Kunstwerks noch nicht zufrieden. Das Genie, soweit es auch den gewöhnlichen Menschen überragen möge, und so sehr es wieder von diesem bewundert wird, bleibt doch Mensch. Originalität bedeutet in gewissem Sinne nichts Außernatürliches. Vielmehr gibt die Natur gerade durch das Genie der Kunst die Regel [128]). Es untersteht schließlich das Genie den natürlichen Gesetzen, denen jedes menschliche Wesen untersteht. So fragt Kant ganz berechtigt nach den Elementen, die besonders die schöne Kunst, das Kunstwerk, also das, was das Genie produziert, ausmachen. Er faßt sie nach gründlicher Untersuchung so zusammen: „Zur schönen Kunst würden also Einbildungskraft, Verstand, Geist und Geschmack erforderlich sein [129])." Diese Elemente außer dem des Geschmacks nennt er auch „die Vermögen des Gemüts, welche das Genie ausmachen [130])." Der Geschmack soll uns in Absicht auf die Aufgabe dieser Arbeit nicht besonders beschäftigen. Der Geschmack berührt am Ende nicht das Schöpferische im Genie [131]). Nach Kant ist er eine „Disziplin (Zucht) des Genies". Indem Kant hierunter das „Gesittete und Geschliffene" der äußeren Gestalt des Kunstwerkes betont, übt er m. E. doch eine einseitige Wertung auf das Kunstwerk aus [132]).

Im Geist nun sieht Kant das, was dem Kunstwerk Gehalt gibt. „Geist, in ästhetischer Bedeutung, heißt das belebende Prinzip im Gemüte. Dasjenige aber, wodurch dieses Prinzip die Seele belebt, der Stoff, den es dazu anwendet, ist das, was die Gemütskräfte zweckmäßig in Schwung versetzt, d. i. ein solches Spiel, welches sich von selbst erhält und selbst die Kräfte dazu

---

[128]) Kant, Kr. d. U., S. 170.

[129]) Kant, Kr. d. U., S. 184.

[130]) Kant, Kr. d. U., S. 176.

[131]) Vergl. hierzu den Aufsatz von Levin L. Schücking, Literaturgeschichte und Geschmacksgeschichte, Germanisch-Romanische Monatsschrift V. Jahrgang 1913, S. 561 ff. Aus den Ausführungen des Verfassers geht hier auch hervor, daß der Geschmack keine ursprünglich schöpferische Kraft ist, keine Kraft des ganz auf sich gestellten Genies, sondern eine stark von außen, besonders aus der Gesellschaft heraus wirkende Macht ist. Bei Nohl, Die ästhetische Wirklichkeit, heißt es darüber: „Gewiß ist der Geschmack irgendwie beim Schaffen als kritische Instanz beteiligt und reinigt das Produkt nach seinen Maßstäben, aber immer nachträglich, sekundär." (S. 58) Und an einer andern Stelle heißt es: „Wenn man vom Geschmack spricht, so spricht man immer vom Genießenden, vom Schöngeist aus, immer vom Eindruck, nicht vom Ausdruck." (s. S. 47) Der Geschmack gibt erst sekundär einen typischen Gegensatz wieder. (Vergl. die folgende Anmerkung.) Er ist eine wichtige Begleiterscheinung, doch nicht schöpferisch im Genie, was hier jetzt untersucht wird.

[132]) Kant, Kr. d. U., S. 184: siehe hierzu auch die Anmerkung, in der sich Kant auf Hume beruft, der meint, die Engländer stünden den Franzosen nach, was die Form, den Geschmack, angehe. Eine einseitige Wertung des Kunstwerks im Sinne der Vollendung ist bei Kant mehrfach zu spüren. Er scheint die Gültigkeit der Antinomie der reinen Vernunft für die Ideen des Künstlers selbst nicht gesehen zu haben. Siehe auch S. 175 die Stelle über die Bildhauerkunst.

stärkt. — Nun behaupte ich, dieses Prinzip sei nichts anderes als das Vermögen der Darstellung ästhetischer Ideen[133])." Der Geist also ist das, was dem Stoff den eigentlichen Gehalt gibt. Der Geist bestimmt das Schöpferische wesentlich.

Die ästhetischen Ideen führen uns auf ein anderes Vermögen des Gemüts, nämlich auf die Einbildungskraft. In ihr stehen wir einem Phänomen gegenüber, von dem Heidegger behauptet, daß es Kant in seiner Letztlichkeit selbst nicht aufgegangen sei, oder wie Heidegger sagt: „Kant ist vor dieser unbekannten Wurzel zurückgewichen." Er fährt fort: „In der zweiten Auflage der Kritik der reinen Vernunft wird die transzendentale Einbildungskraft, so wie sie im leidenschaftlichen Zuge des ersten Entwurfs ans Licht kam, abgedrängt und umgedeutet — zu Gunsten des Verstandes. Dabei mußte freilich all das erhalten bleiben, was nach der ersten Auflage ihre transzendentale Begründungsleistung war, wenn nicht die ganze Grundlegung in sich zusammenbrechen sollte. — In welchem Sinne die reine Einbildungskraft in der Kritik der Urteilskraft wiederkehrt, ob vor allem noch in der aufgezeigten ausdrücklichen Bezogenheit auf die Grundlegung der Metaphysik als solche, kann hier nicht erörtert werden[134])." In Anbetracht unseres Themas nun muß hierzu Stellung genommen werden. Und es ist hier zu sagen, daß Kant gerade besonders in dem Teil der Urteilskraft, der uns angeht, eigentlich vor dem metaphysischen Charakter, den wieder gerade das Genie ausmacht, zurückweicht, und zwar dadurch, daß er immer wieder versucht, die Einbildungskraft und ebenso auch die Vernunft zugunsten des Verstandes zurückzudrängen.

„Die Einbildungskraft (als produktives Erkenntnisvermögen) ist nämlich sehr mächtig in Schaffung gleichsam einer anderen Natur aus dem Stoffe, den ihr die wirkliche gibt. Wir unterhalten uns mit ihr, wo uns die Erfahrung zu alltäglich vorkommt; bilden diese auch wohl um; zwar noch immer nach analogischen Gesetzen, aber doch auch nach Prinzipien, die höher hinauf in der Vernunft liegen (und die uns ebensowohl natürlich sind als die, nach welchen der Verstand die empirische Natur auffaßt) (gesperrt von mir); wobei wir unsere Freiheit vom Gesetze der Assoziation (welches dem empirischen Gebrauche jenes Vermögens anhängt) fühlen, so daß uns nach demselben von der Natur zwar Stoff geliehen, dieser aber von uns zu etwas anderem, nämlich dem, was die Natur übertrifft, verarbeitet werden kann (gesperrt von mir). — Man kann dergleichen Vorstellungen der Einbildungskraft Ideen (von Kant gesperrt) nennen, eines Teils darum, weil sie zu etwas über die Erfahrungsgrenze hinaus Liegendem wenigstens streben und so einer Dar-

[133]) Kant, Kr. d. U., S. 177.
[134]) Heidegger, S. 153.

stellung der Vernunftbegriffe (der intellektuellen Ideen) nahezukommen suchen (gesperrt von mir), welches ihnen den Anschein einer objektiven Realität gibt; anderseits und zwar hauptsächlich, weil ihnen als inneren Anschauungen kein Begriff völlig adaequat sein kann. Der Dichter wagt es, Vernunftideen von unsichtbaren Wesen, das Reich der Seligen, das Höllenreich, die Ewigkeit .... über die Schranken der Erfahrung hinaus, vermittelst einer Einbildungskraft, die dem Vernunft-Vorspiel in Erreichung eines Größten nacheifert, in einer Vollständigkeit sinnlich zu machen (gesperrt von mir), für die sich in der Natur kein Beispiel findet; und es ist eigentlich die Dichtkunst, in welcher sich das Vermögen ästhetischer Ideen in seinem ganzen Maße zeigen kann. Dieses Vermögen aber, für sich allein betrachtet, ist eigentlich nur ein Talent (der Einbildungskraft) [135])."

Die Einbildungskraft ist hier mehrfach in Beziehung gesetzt zu Ideen der Vernunft. Ebenso auch noch ganz deutlich in folgendem Zitat: „So ist die Einbildungskraft hierbei schöpferisch und bringt das Vermögen intellektueller Ideen (die Vernunft) in Bewegung [136])." Und doch finden wir in der folgenden Darstellung die Einbildungskraft immer in Beziehung gesetzt zum Verstand, z. B.: „Die Gemütskräfte also, deren Vereinigung (in gewissem Verhältnisse) das Genie ausmachen, sind Einbildungskraft und Verstand [137])." Und die Einbildungskraft erscheint dabei immer unter dem Zwang des Verstandes [138]). Daß für das Zustandekommen des Kunstwerks der Verstand eine erste Funktion hat, soll nicht bestritten werden. Jedoch seine vornehmste Funktion, das Vermögen zu Begriffen, erweitert sich im Kunstwerk, darin das Streben über die Erscheinungswelt hinaus evident ist (s. den 1. Teil der Arbeit, s. auch die gerade vorausgehenden Zitate Kants selbst), zu den Ideen der Vernunft.

In der Urteilskraft ist bei Kant das Verhältnis von Einbildungskraft zu Anschauung, Verstand und Vernunft nie ganz klar. Die Einbildungkraft erscheint eigentlich immer als ein Zwischen-, nicht als ein Grundvermögen. Einmal erscheint sie in Verbindung mit dem Verstand, oder ihr Wesen besteht „in der Zusammensetzung des Mannigfaltigen der Anschauung" [139]).

Was eigentlich unter Einbildungskraft verstanden werden muß, das sagt am besten Heidegger in seinem Buch über Kant. Die Zwischenstellung der Einbildungskraft: „zwischen" *αἴσθησις* und *νόησις* als *φαντασία*, ist schon bei Aristoteles zu finden [140]). Aber sie ist mehr als ein Zwischenvermögen. „Wir haben also eine reine Einbildungskraft, als ein Grundvermögen der mensch-

[135]) Kant, Kr. d. U., S. 177 f.
[136]) Kant, Kr. d. U., S. 178.
[137]) Kant, Kr. d. U., S. 180.
[138]) Kant, Kr. d. U., siehe z. B. S. 29, 41.
[139]) Kant, Kr. d. U., S. 59.
[140]) Heidegger, S. 122 Anm. 1.

lichen Seele, das aller Erkenntnis a priori zum Grunde liegt [141])." In der 1. Aufl. der Kritik der reinen Vernunft erkennt sie Kant also selbst schon als ein Grundvermögen. Das wurde jedoch in der 2. Aufl. der Kritik der reinen Vernunft weggelassen. Heidegger sieht schließlich in der transzendentalen Einbildungskraft die Wurzel der beiden Stämme: reine Anschauung und theoretische Vernunft [142]). Daß Kant dies nicht zu sehn wagte, wurde oben schon erwähnt.

Was ist nun unter der Einbildungskraft zu verstehen? Das griechische Wort heißt Phantasia, und das sagt uns heute gefühlsmäßig mehr als das deutsche Wort. Heidegger sagt über sie: „Ontisch ‚schöpferisch' ist sie zwar überhaupt nicht, wohl aber als ein freies Bilden der Bilder" und „die Einbildungskraft bildet im vorhinein den Anblick des Horizontes von Gegenständlichkeit als solcher vor der Erfahrung des Seienden. Dieses Anblickbilden im reinen Bilde der Zeit [143]) ist aber nicht nur v o r d i e s e r oder j e n e r Erfahrung von Seiendem, sondern im vorhinein j e d e r z e i t v o r j e d e r m ö g l i c h e n. In diesem Anblickbieten ist demnach die Einbildungskraft von vornherein und schlechthin n i e angewiesen auf die Anwesenheit eines Seienden. Und sie ist dieses so wenig, daß gerade i h r Vorbilden des reinen Schemas, z. B. der Substanz, d. h. der Beharrlichkeit, überhaupt zuvor so etwas in den Blick bringt wie ständige Anwesenheit, in deren Horizont allererst diese oder jene „Gegenwart eines Gegenstandes" als solche sich zeigen kann [144])."

Nachdem uns so Wesen und Funktion der Einbildungskraft im Rahmen unseres Themas klar geworden sind, wenden wir uns zurück zu unserer Aufgabe. Mir scheint, daß diese Einbildungskraft auch unter den „Vermögen des Gemüts, welche das Genie ausmachen", die erste Stelle einzunehmen hat. In der Einbildungskraft (Phantasie) wurzelt die Originalität des Talents, welches ein „wesentliches Stück vom Charakter des Genies ausmacht".

Das „freie Bilden der Bilder" hat nun im Kunstwerk aufgehört, ein freies Spiel zu sein. Das „freie Bilden der Bilder" hat sich in ihm am Leitfaden der Ideen der Vernunft entwickelt zu einem festen Bild, wie es sich uns eben im Kunstwerk entgegenstellt. Ich betone in diesem Zusammenhang: am Leitfaden der Ideen der Vernunft haben sie sich entwickelt. Kant spricht selbst von diesen Ideen der Vernunft in Verbindung mit der Einbildungskraft [145]). Und doch setzt er als viertes Vermögen des Gemüts des Genies den Verstand. Es besteht hier zweifellos eine Unentschiedenheit bei Kant, die mit seiner Unentschiedenheit gegegenüber der Einbildungskraft zusammenhängt. Auf sie wurde durch Heidegger (oben) hingewiesen. Das, was das freie Spiel der

---

[141]) Kant, Kr. d. r. V. A 124.
[142]) Heidegger, S. 130 ff.
[143]) Das heißt der reinen Anschauung überhaupt.
[144]) Heidegger, S. 124.
[145]) Kant, Kr. d. U., S. 177 ff.

Einbildungskraft im Genie zum Kunstwerk macht, ist die Vernunft, und es sind innerhalb dieser die intellektuellen Ideen.

Daß nun Kant im Verstand das vierte Vermögen sieht, das kann darin seinen Grund haben und hat ihn auch darin, daß der Verstand als das Vermögen zu Begriffen das freie Spiel der Einbildungskraft zuerst stellt. Er ist hier das Vermögen, das dem der Vernunft vorausgehen muß, doch für das Wesen des Kunstwerks ist die Wirkung der Vernunft als das Vermögen zu Ideen wichtiger; denn das Kunstwerk geht über die Erscheinungswelt, darin der Verstand allein Bedeutung hat, hinaus [146]).

Das Schöpferische, die Originalität des Genies, entspringt nun nicht der Vernunft, sondern, wie wir sahen, der Einbildungskraft. Die Vernunft mit ihren Ideen gibt, nachdem der Verstand die Phantasie gestellt hat, den weiteren Leitfaden und greift damit in das hinüber, was Kant den Geist nennt, welcher ja, wie oben gezeigt wurde, den Gehalt bestimmt [147]). Aus dem Kunstwerk muß dann herausgelesen werden können, in welcher Richtung die Vernunft im Genie, welche eben dieselbe Vernunft eines jeden Menschen ist, die Phantasie entwickelt hat. Indem wir hierauf zu sprechen kommen, sind wir wieder ganz in die Nähe unserer grundbegrifflichen Betrachtungsweise gerückt, denn indem wir jetzt die Vernunft untersuchen als „ein Vermögen des Gemüts, welches das Genie ausmacht" oder dann auch als ein Element in jedem Produkt des Genies (Kunstwerk), tritt uns in den kosmologischen Ideen die Antinomie als letzte Grundlage kunst- und literaturwissenschaftlicher Grundbegriffe entgegen. Das soll jetzt des Näheren aufgewiesen werden.

---

[146]) Vergl. auch S. 32 dieser Arbeit.

[147]) Anm.: Mit der Unentschiedenheit Kants in dem, was er unter Einbildungskraft letztlich versteht, hängt auch die Unentschiedenheit zusammen in dem, was eigentlich ästhetische Ideen bedeuten sollen. Er sagt darüber: „Unter einer ästhetischen Idee aber verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch ein bestimmter Gedanke, d. i. Begriff adaequat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann. — Man sieht leicht, daß sie das Gegenstück (Pendant) von einer Vernunftidee sei, welche umgekehrt ein Begriff ist, dem keine Anschauung (Vorstellung der Einbildungskraft) adaequat sein kann". (Kant, Kr. d. U., S. 177). Hier ist es nicht möglich, sich damit näher auseinanderzusetzen. Es müßte hier die Funktion der Einbildungskraft in ihrer Wurzelhaftigkeit, „in ihrer Ursprünglichkeit", wie das Heidegger getan hat, nachgewiesen werden. Ich möchte hier nur auf Folgendes aufmerksam machen. In dem Ausdruck „ästhetische Ideen" wird auf zwei Stämme verwiesen: auf den der Anschauung verweist uns das Wort „ästhetisch", auf den der theoretischen Vernunft das Wort „Ideen". Es wird hier trotz der Unentschiedenheit Kants in dem Ausdruck doch deutlich, daß die Vernunft als das Vermögen im Menschen zu Ideen in jedes Kunstwerk hineinleuchtet. Das möge hier genügen.

Es sei noch aufmerksam gemacht auf die dem kantischen Verständnis der „ästhetischen Ideen" nahe verwandte Auffassung Goethes in dem, was er „Urphänomen" heißt. Siehe hierzu Goethehandbuch, Bd. III, Stuttgart 1918, S. 177 und S. 462.

2. Es ist zuvor nötig, klarzustellen, was Kant unter Vernunft versteht. „Alle unsere Erkenntnis hebt von den Sinnen an, geht von da zum Verstande und endigt bei der Vernunft, über welche nichts Höheres in uns angetroffen wird, den Stoff der Anschauung zu bearbeiten und unter die höchste Einheit des Denkens zu bringen [148])." Es soll hier noch einmal darauf hingewiesen werden, daß nur die Anschauung den Stoff gibt, also jedem menschlichen Wesen und besonders dem Dichter, dessen Phantasie (Einbildungskraft) hier zutiefst wurzelt. Verstand und Vernunft sind kein gebendes Vermögen, sondern nur ein ordnendes, und zwar ist der Verstand das Vermögen der Regeln, die Vernunft das Vermögen der Prinzipien [149]). „Der Verstand mag ein Vermögen der Einheit der Erscheinungen vermittelst der Regeln sein, so ist die Vernunft das Vermögen der Einheit der Verstandesregeln und der Prinzipien. Sie geht also niemals zunächst auf Erfahrung, oder auf irgendeinen Gegenstand, sondern auf den Verstand, um den mannigfaltigen Erkenntnissen desselben Einheit a priori durch Begriffe zu geben, welche Vernunfteinheit heißen mag, und von ganz anderer Art ist, als sie von dem Verstande geleistet werden kann [150])." Der Verstand also bezieht sich immer auf die Erfahrungs-, Erscheinungswelt, er ordnet das, was in der Anschauung gegeben wird, unter Regeln. Er bedient sich hierbei der Kategorien. Sie sind die Grundfragen des Verstandes an das, was uns erscheint, gegeben wird. Sie haben aber nur Geltung im Gebiete der Erfahrung. Darüber hinaus sind sie von keiner Bedeutung. Die Vernunft nun bezieht sich niemals auf die Anschauung wie der Verstand, sondern sie ist ein Trieb im Menschen, das vom Verstande mannigfaltig Erkannte noch weiter zu ordnen, zu einer letzten Einheit zu führen. Der eigentümliche Grundsatz der Vernunft überhaupt (im logischen Gebrauch) ist: zu dem bedingten Erkenntnis des Verstandes das Unbedingte zu finden, womit die Einheit desselben vollendet ist [151]). Die Vernunft „sucht die synthetische Einheit, welche in der Kategorie gedacht wird, bis zum Schlechthinunbedingten hinaus zu führen. Man kann daher diese die Vernunfteinheit der Erscheinungen, so wie jene, welche die Kategorie ausdrückt, Verstandeseinheit nennen. So bezieht sich demnach die Vernunft nur auf den Verstandesgebrauch, und zwar nicht sofern dieser den Grund möglicher Erfahrung enthält (denn die absolute Totalität der Bedingungen ist kein in einer Erfahrung brauchbarer Begriff, weil keine Erfahrung unbedingt ist), sondern um ihm die Richtung auf eine gewisse Einheit vorzuschreiben, von der der Verstand keinen Begriff hat, und die darauf hinausgeht, alle Verstandeshandlungen, in Ansehung eines jeden Gegenstandes in ein absolutes Ganzes zusammenzufassen. Daher ist der objektive

[148]) Kant, Kr. d. r. V. B. 355.
[149]) Kant, Kr. d. r. V. B. 356.
[150]) Kant, Kr. d. r. V. B. 359.
[151]) Kant, Kr. d. r. V. B. 364.

Gebrauch der reinen Vernunftbegriffe jederzeit transzendent[152])." Wir erkennen hier deutlich das Bestreben der Vernunft, unter letzte Einheit zu ordnen, das absolute Ganze zu suchen. Dieses Suchen nach letzter synthetischer Einheit ist eine Kraft in der Tiefe unserer Seele, und die Tiefe unserer Seele ist immer die letzte Grenze[153]). Diese Vernunft im Menschen herrscht nicht nur da, wo der Mensch systematisch auf Erkennen aus ist, also in den Wissenschaften. Es ist vom Neukantianismus immer so dargestellt worden, als ob Kant mit der Kritik der reinen Vernunft eine Grundlage nur für die Wissenschaft hätte geben wollen und die Metaphysik widerlegt habe. Es muß aus Kants Position zu seiner Zeit verstanden werden, wenn in der Kritik der reinen Vernunft dieses logische wissenschaftliche Erkennen in der Untersuchung immer wieder betont wird; denn bis zu ihm herrschte durchaus noch die scholastische Metaphysik.

Wenn auch diese „Königin aller Wissenschaften" zu seiner Zeit an Ruf eingebüßt hatte, so war doch niemand da, der ihrem noch immer behaupteten Anspruch den Prozeß gemacht hätte. Das hat sich nun Kant zum Geschäft gemacht und zwar wollte er darin die Wissenschaft von allem Dogmatismus frei machen, aber nicht um die Metaphysik damit zu erledigen, sondern nur um zu einer reinen Scheidung der beiden zu verhelfen. Aus dieser Position heraus muß die Einstellung Kants auf Erkenntnis des logischen, wissenschaftlichen Erkennens verstanden werden[154]). Wir müssen heute erkennen, daß die reine Vernunft, wie sie Kant nennt, nicht nur im logischen Denken herrscht, sondern jedes Menschen Denken überhaupt beherrscht. Es soll noch einmal betont werden: Der Trieb zur Synthesis der menschlichen reinen Vernunft ist nicht bloß logisch, sondern eine Kraft in der Tiefe unserer Seele und beherrscht also alles, was aus der Tiefe unserer (menschlichen) Seele geboren wird. Und kommt nicht zuletzt aus dieser Quelle auch das Kunstwerk? In der Auffassung Kants vom Genie und seinem Vermögen ist diese Auffassung der Vernunft durchaus herauszulesen. Nur ist dies ihm selbst garnicht so deutlich geworden, weil seine Aufgabe in seiner Zeit zu allererst Scheidung (Kritik) war. Vor dem metaphysischen Abgrund, und das ist auch die Vernunft im letzten, wich er zurück[155]). Kant deutete in Erkenntnis seiner Aufgabe als Kritik (Scheidung) die Metaphysik zuerst nur an, d. h. er zeigte in „dem Chaos und der Nacht", darin sich die Wissenschaften befanden, die Grenze auf zwischen wissenschaftlichem Erkennen und metaphysischem Beginnen, Grund.

Die Vernunft, welche sich nicht mehr auf ein in der Anschauung Gegebenes im Sinne des Verstandes erkennend beziehen kann, reicht, indem sie über die Erfahrung hinausgeht, ihrem in

---

[152]) Kant, Kr. d. r. V. B. 383.
[153]) Frank, Vorlesung.
[154]) Vergl. Kant, Kr. d. r. V. Vorrede zu A.
[155]) Vergl. hierzu vorher die Zitate aus Heidegger.

sie gelegten Triebe unwiderstehlich folgend, in die Transzendenz, d. h. Metaphysik. „Das Eigentümliche der Metaphysik" ist nämlich „die Beschäftigung der Vernunft mit sich selbst"[156]). Bei alledem findet die Vernunft Ideen in sich. „Sowie also der Verstand der Kategorien zur Erfahrung bedurfte, so enthält die Vernunft in sich den Grund zu Ideen, worunter ich notwendige Begriffe verstehe, deren Gegenstand gleichwohl in keiner Erfahrung gegeben werden k a n n. Die letzteren sind ebensowohl in der Natur der Vernunft als die ersteren in der Natur des Verstandes gelegen, und wenn jene einen Schein bei sich führen, der leicht verleiten kann, so ist dieser Schein unvermeidlich, obzwar ‚daß er nicht verführe', gar wohl verhütet werden kann[157])."

Die Vernunft tritt uns jetzt entgegen als das Vermögen der Ideen. In sie möchte sich alle Erkenntnis als zu einem Letzten, Absoluten steigern. „So fängt denn alle menschliche Erkenntnis mit Anschauungen an, geht von da zu Begriffen, und endigt mit Ideen[158])." Für Kant bedeutet Idee nicht bloß eine höchste Vorstellung. Im Anschluß an Plato entdeckt Kant sie wieder neu. Plato bedeutet Idee nichts von den Sinnen Entlehntes, auch übersteigt sie die Begriffe des Verstandes weit. „Die Ideen sind bei ihm Urbilder der Dinge selbst, und nicht bloß Schlüssel zu möglichen Erfahrungen, wie die Kategorien. Nach seiner Meinung flossen sie aus der höchsten Vernunft aus, von da sie der menschlichen zuteil geworden, da sich aber jetzt nicht mehr in ihrem ursprünglichen Zustand befindet, sondern mit Mühe die alten, jetzt sehr verdunkelten, Ideen durch Erinnerung (die Philosophie heißt) zurückrufen muß[159])." Ideen sind Kant notwendige Vernunftbegriffe. „Sie sind nicht willkürlich erdichtet, sondern durch die Natur der Vernunft selbst aufgegeben[160])." In ihnen wird kein Gegenstand, nichts Daseiendes erkannt; sondern sie sind ein uns immer weiter Treibendes, ein regulatives Prinzip auf Vollständigkeit hin. Sie befriedigen in der Vernunft den Eros zu dem wahren Sein, dem Ding an sich, welches durch keine Wissenschaft und keine Philosophie erkannt werden kann. Nur der Eros dazu ist in unserer Vernunft. Kant und Plato erkennen beide in den Ideen das sehnsüchtige Suchen nach dem Letzten. Idee (εἶδος = forma = Gestalt) bedeutet beiden letztlich das Urbild.

Es ist nun nicht allein der Wissenschaftler, der von diesen Ideen beherrscht wird. Es ist jeder Mensch. Und hier, wo Kant im Anschluß an Plato, diesen großen Dichterphilosophen der Griechen, das Wesen der Idee neu entdeckt, da muß uns aufgehen, daß der Dichter und der Künstler überhaupt in ihrem Schaffen von diesen Ideen ganz besonders beherrscht werden. Kant er-

156) Kant, Prolegomena, S. 92.
157) Kant, Prolegomena, S. 92 f.
158) Kant, Kr. d. r. V. B. 730.
159) Kant, Kr. d. r. V. B. 370; siehe auch Platos Staat: im 7. Buch das Höhlengleichnis, welches das, was Idee ist, einzigartig in gleichsam dichterischem Bilde klar macht. S. 228 ff.
160) Kant, Kr. d. r. V. B. 384.

kennt in der Idee schließlich auch das Urbild. Das ist das Urbild, das zwar keine Philsosophie (Metaphysik) erkennen wird, das aber der Weiseste (siehe hier die nahe Beziehung zu Sokrates) immer leben wird. Die reine Vernunft schlägt bei Kant um in die praktische Vernunft, und hier im Praktischen, im Handeln, ist der Mensch immer in die Entscheidung gestellt, d. h. hier wird Philosophie gelebt; an der Idee mißt der Mensch sein Leben. Dies weiter zu verfolgen, gehört nicht zur Aufgabe. Es sollte hiermit nur skizziert werden, daß für Kant selbst die Ideen auch nicht nur Bedeutung im Gebiete der reinen Vernunft haben. Und der Dichter und Künstler, indem sie in ihrem Schaffen von diesen Ideen beherrscht werden, brauchen damit nicht wie Kant moralisch zu verabsolutieren, aber sie sehen ihre Werke doch unter dieser oder jener Idee. Übrigens leitet Schiller, wie oben gezeigt wurde, seine Grundbegriffe auch aus einer moralischen Scheidung ab, indem er sie auf Natur und Freiheit begründet. Da, wo der Dichter also in seiner Phantasie dem „Bilden der Bilder" gegenübersteht, leiten ihn, im Augenblick, da der Verstand das Bilden stellt, die Ideen der Vernunft. Er wählt unbewußt im Sinne dieser oder jener Idee; denn in diesem Bezug springt auch das Genie nicht über die Grenze des Menschlichen.

Es wurde im ersten Teil der Arbeit mehrfach auf die Verwandtschaft von Kunst und Metaphysik hingewiesen. Hier, wo wir von den Ideen handeln, befinden wir uns im Gebiet der Metaphysik. Worin besteht nun die Verwandtschaft? Darin allein schon, daß ein wahrer Philosoph (Metaphysiker) Dichter ist und umgekehrt. Muß man in Plato, Kierkegaard und Nietzsche nicht gleichzeitig den Dichter und Philosophen sehen? Sind ihre Werke mehr Kunst- oder philosophische Werke? Beides ist an ihnen doch wohl zu bewundern. Nietzsche, das sahen wir oben, sieht im Kunstwerk einen „metaphysischen Trost" und in „der Kunst" die „höchste Aufgabe und die eigentliche metaphysische Tätigkeit dieses Lebens".

Nachdem wir in der Vernunft mit ihrem Vermögen zu Ideen ein metaphysisches Phänomen erkannt haben, soll es nun unsere nächste Aufgabe sein, den metaphysischen Grund unserer kunst- und literaturwissenschaftlichen Grundbegriffe aufzuweisen.

Im ersten Teil dieser Arbeit wurde das Kunstwerk fast von jedem Forscher als eine Auseinandersetzung des Menschen mit der Welt erkannt. Bei Worringer war es am deutlichsten da, wo er von einer „Psychologie des Kunstbedürfnisses" sprach: sie „würde eine Geschichte des Weltgefühls sein und als solche gleichzeitig neben der Religionsgeschichte stehen. Unter Weltgefühl verstehe ich den psychischen Zustand, in dem die Menschheit jeweilig sich dem Kosmos, den Erscheinungen der Außenwelt, gegenüber befindet" [161]). Ebenso deutlich finden wir es auch bei Nohl über Schiller: Schiller erkannte, „der Gegensatz seiner Kunst zu der Goethes sei ein typischer Gegensatz und dieser Ge-

[161]) Siehe S. 16 f. dieser Arbeit.

gensatz sei letztlich gegründet in einer verschiedenen Gesamthaltung des Künstlers zur Wirklichkeit. Dem künstlerischen Gegensatz liegt ein allgemeinmenschlicher zugrunde. Er ergibt sich nicht bloß aus verschiedenen psychologischen Anlagen . . . . , sondern das Entscheidende ist die verschiedene Stellung des Menschen zur Welt [162]." An beiden Stellen wies ich im ersten Teil schon auf die Antinomie der cosmologia rationalis hin.

Diese ist ein Teil der Metaphysica specialis, welche in drei Teile eingeteilt wird: „Also gibt die reine Vernunft die Idee zu einer transzendentalen Ideenlehre (psychologia rationalis), zu einer transzendentalen Weltwissenschaft (cosmologia rationalis), endlich auch zu einer transzendentalen Gotteserkenntnis (Theologia transcendentalis) an die Hand [163]." Es hängen nun diese transzendentalen Ideen alle miteinander zusammen. Der Gegenstand der Psychologie ist die Einheit des denkenden Subjekts, das Ich; der Gegenstand der Kosmologie die absolute Einheit der Reihe der Bedingungen der Erscheinung, die Welt; der Gegenstand der Theologie die absolute Einheit der Bedingung aller Gegenstände des Denkens überhaupt, Gott.

In der Dichtung ist das reine Ich oder Gott nie allein der Inhalt, sondern es spiegelt sich darin, wie das auch oben schon erkannt wurde, immer das Verhältnis des Ich zur Welt, und in Gott wieder, wie er in der Theologia transcendentalis gefaßt wird, steht das Ideal sehr nahe in Beziehung zur Auffassung des Weltganzen, besonders in den beiden letzten Antinomien. Es kann so durchaus unter den Ideen, die auf das Kunstwerk am stärksten einwirken können, diejenige der Kosmologie bestimmt werden, d. i. das Verhalten des Menschen zum Kosmos, den Erscheinungen der Außenwelt. Die kosmologische Idee ist überhaupt von den drei Teilen der Metaphysik die wichtigste. Siehe hierzu Kants Bekenntnisse am Schluß der Einführung. Auch Ortega y Gasset empfindet das, wenn er sagt: „Menschliches Leben ist seinem Wesen nach Beschäftigung mit den Dingen der Welt, nicht mit sich selbst [164]." Hier in der Kosmologie tritt uns nun das Phänomen der Antinomie der Vernunft entgegen, darin wir auch den Grund für die Zweipoligkeit aller Kunst zu sehen haben, was dem Wissenschaftler Grund dazu gibt, diese Kunst auch zweipolig zu ordnen.

Es wurde vorher schon darauf hingewiesen, wie Worringer und Wölfflin inbezug auf Kant für die Fundierung ihrer Grundbegriffe etwas Ähnliches suchten wie die Kategorien, deren Gültigkeit Kant ja auf die Erscheinungswelt beschränkt. Worringer forderte von ihnen Variabilität. Die vier Antinomien sind nun nichts anderes „als die bis zum Unbedingten erweiterten Katego-

---

[162]) Siehe S. 6 dieser Arbeit.

[163]) Kant, Kr. d. r. V. B. 391 f.

[164]) José Ortega y Gasset, Das Buch des Betrachters. Stuttgart, Berlin 1934, S. 202 in dem Aufsatz „Reine Philosophie", worin er sich besonders mit Kant beschäftigt.

rien". Die Vernunft macht den Verstandesbegriff (Kategorie) „von den unvermeidlichen Einschränkungen einer möglichen Erfahrung" frei und sucht „ihn also über die Grenzen des Empirischen, doch aber in Verknüpfung mit demselben zu erweitern . . . . Dieses geschieht dadurch, daß sie zu einem gegebenen Bedingten auf der Seite der Bedingungen . . . . absolute Totalität fordert, und dadurch die Kategorie zur transzendentalen Idee macht, um der empirischen Synthesis, durch die Fortsetzung derselben bis zum Unbedingten . . . . absolute Vollständigkeit zu geben" [165]). „Es sind demnach nicht mehr, als vier kosmologische Ideen nach den vier Titeln der Kategorien [166])."

In der kosmologischen Idee handelt es sich um die Welt. Welt ist hier der Inbegriff von Wirklichkeit und Natur, von allem, was außer mir, nicht ich ist. Die Vernunft schließt hier auf „die unbedingte Einheit der objektiven Bedingungen in der Erscheinung" [167]). Hierbei zeigt sich uns nun „eine ganz natürliche Antithetik, auf die keiner zu grübeln und künstlich Schlingen zu legen braucht, sondern in welche die Vernunft von selbst und zwar unvermeidlich gerät und dadurch zwar vor dem Schlummer einer eingebildeten Überzeugung, den ein bloß einseitiger Schein hervorbringt, verwahrt, aber zugleich in Versuchung gebracht wird, sich entweder einer skeptischen Hoffnungslosigkeit zu überlassen, oder einen dogmatischen Trotz anzunehmen und den Kopf steif auf gewisse Behauptungen zu setzen, ohne den Gründen des Gegenteils Gehör und Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Beides ist der Tod einer gesunden Philosophie [168])."

Diese Antithetik der reinen Vernunft beruht darauf, daß der Begriff Welt zwei sich widersprechende Elemente enthält. Erstens wird in dem Begriff Welt von der Erscheinung ausgegangen, ein Verstandesbegriff wird inbezug auf die Welt in die Vernunft verlängert. Zweitens fragt die Vernunft in dem, was Welt heißt, nach dem Ganzen (Totum). Hier bemächtigt sich auch der Vernunft die Idee des Begriffes Welt. In der Kosmologie finden wir also einen Widerstreit zwischen zwei verschiedenen Elementen: 1. dem Element, das vom Verstande her kommt, aus der Erscheinungswelt, und 2. dem Element, das einzig aus der Vernunft kommt, der Idee: „Eine solche dialektische Lehre wird sich nicht auf die Verstandeseinheit in Erfahrungsbegriffen, sondern auf die Vernunfteinheit in bloßen Ideen beziehen, deren Bedingungen, da sie erstlich, als Synthesis nach Regeln, dem Verstande, und doch zugleich, als absolute Einheit derselben, der Vernunft kongruieren soll, wenn sie der Vernunfteinheit adaequat ist, für den Verstand zu groß, und, wenn sie dem Verstande zugemessen, für die Vernunft zu klein sein wird; woraus denn ein Widerstreit entspringen

---

[165]) Kant, Kr. d. r. V. B. 435 f.
[166]) Kant, Kr. d. r. V. B. 442.
[167]) Kant, Kr. d. r. V. B. 433.
[168]) Kant, Kr. d. r. V. B. 433 f.

muß, der nicht vermieden werden kann, man mag es anfangen wie man will [169]."

Diese Antithetik finden wir nur in der Kosmologie, nicht in den beiden anderen Gebieten der Metaphysik, weil eben die beiden anderen Ideen, die der Psychologie und Theologie, nicht von Erscheinungen ausgehen können.

Kant, dessen Hauptanliegen in der Kritik der reinen Vernunft ist, eine reinliche Scheidung zu geben zwischen dem, was Wissenschaft ist und dem, was zur Metaphysik gehört, sucht zuerst, der Wissenschaft ihr Fundament zu legen. Ich habe weiter oben ausgeführt, wie das aus Kants Position zu seiner Zeit verstanden werden muß. Ich betone hier noch einmal, er wollte nicht damit die Metaphysik widerlegen oder erledigen, vielmehr wollte er gerade durch diese reinliche Scheidung am Ende freien Blick bekommen für die Metaphysik. Man darf nicht unter Kritik Negation verstehen, wie das noch im engem Gefolge des Neukantianismus geschieht [170]. Kritik kommt von κρίνειν = scheiden. Darin liegt gar keine Wertung zu Negation. Ortega y Gasset sagt dann über Kant noch sehr neukantianisch: „In unerschrockenem Radikalismus wirft er aus der Metaphysik alle Wirklichkeits- oder ontologischen Probleme hinaus und behält ausschließlich die erkenntnistheoretischen Fragen bei [171]." Das ist ein einseitiges Verständnis Kants. Daß Kant das Erkenntnistheoretische, das, was das Fundament der Wahrheit der Erscheinungswelt ausmacht, in den Vordergrund rückt, muß eben aus der von mir schon mehrfach betonten Position Kants zu seiner Zeit verstanden werden. Es stimmt auch nicht, daß Kant alle „Wirklichkeits- oder ontologischen Probleme" aus der Metaphysik hinausgeworfen habe. In der Kosmologie, die hier gerade abgehandelt wird, hat es Kant ja durchaus mit „Wirklichkeits- oder ontologischen Problemen" zu tun. Es kann davon nur gesagt werden — und das ist hier meine Absicht — daß Kant bei Behandlung des metaphysischen Problems der Wirklichkeit, sehr stark beherrscht wird vom Erkenntnistheoretischen, und zwar dabei sehr stark vom Verstand aus das Problem sieht. Es kann hier dasselbe von der Vernunft ausgesagt werden, was in obigem Zitat Heideggers dieser von der Einbildungskraft aussagte, die zugunsten des Verstandes abgedrängt werde.

Das ist bei Kant auch durchaus folgerichtig. Er will ja vorerst gar nicht über Metaphysik handeln, sondern er geht immer bis dahin, wo die Grundsätze der Wissenschaft, d. h. des Verstandes, metaphysisch werden. Die Vernunft an sich als metaphysisches Phänomen ist nicht das zentrale Problem in seiner Scheidung (Kritik). Er kommt zu ihr, wo er vom Verstande aus auf sie stößt. Das ist auch entscheidend innerhalb der Kosmologie.

[169]) Kant, Kr. d. r. V. B. 450.

[170]) Ortega y Gasset S. 151 in seinem Aufsatz über Kant.

[171]) Ortega y Gasset S. 145. Man spürt auch hier wieder, daß im Kantverständnis und seiner Interpretation der Neukantianismus noch lange nicht überwunden ist.

Die Vernunft hat in Ansehung des Verstandes „ein einziges Interesse". „Der Verstand macht für die Vernunft ebenso einen Gegenstand aus, als die Sinnlichkeit für den Verstand. Die Einheit aller möglichen empirischen Verstandeshandlungen systematisch zu machen, ist ein Geschäft der Vernunft [172])." „Die transzendentalen Ideen sind dabei niemals von konstitutivem Gebrauch .... Dagegen aber haben sie einen vortrefflichen und unentbehrlich notwendigen regulativen Gebrauch, nämlich den Verstand zu einem gewissen Ziele zu richten in Aussicht auf welches die Richtungslinien aller seiner Regeln in einem Punkt zusammenlaufen, der ..... dazu dient, den Verstandesbegriffen die größte Einheit neben der größten Ausbreitung zu verschaffen [173])."

Die Vernunft fordert nun Vollständigkeit „nach dem Grundsatz: W e n n d a s B e d i n g t e g e g e b e n i s t , s o i s t a u c h d i e g a n z e S u m m e d e r B e d i n g u n g e n , m i t h i n d a s s c h l e c h t h i n U n b e d i n g t e g e g e b e n , wodurch jenes allein möglich war [174])." Kant unterscheidet dabei zwischen regressiver und progressiver Synthesis. „Ich will die Synthesis einer Reihe auf der Seite der Bedingungen, also von derjenigen an, welche die nächste zur gegebenen Erscheinung ist, und so zu den entfernteren Bedingungen, die r e g r e s s i v e , diejenige aber, die auf der Seite des Bedingten, von der nächsten Folge zu den entfernteren fortgeht, die p r o g r e s s i v e Synthesis nennen. Die erstere geht in a n t e c e d e n t i a , die zweite in c o n s e q u e n t i a. Die kosmologischen Ideen also beschäftigen sich mit der Totalität der regressiven Synthesis, und gehen in a n t e c e d e n t i a , nicht in c o n s e q u e n t i a. Wenn dieses letztere geschieht, so ist es ein willkürliches und nicht notwendiges Problem der reinen Vernunft, weil wir zur vollständigen Begreiflichkeit dessen, was in der Erscheinung gegeben ist, wohl der Gründe, nicht aber der Folgen bedürfen [175])." Es geht aus diesem Zitat vollkommen klar hervor, daß Kant die Vernunft durchaus inbezug auf den Verstand untersucht. Auf die Erscheinung hin fragt er nach Vollständigkeit, nicht von der Idee her, der doch am Ende viel tieferen Wurzel im Menschen. Wenn auch Kant den tiefen Sinn der Idee im Anschluß an Plato wieder entdeckt, so weicht er doch vor ihrer tiefen Wurzel zurück. Die Wurzel der Idee führt in die Nähe der reinen Anschauung, und das liegt beides jenseits aller Erfahrung. In ihnen steigen wir zu den Müttern. Sie sind beide ein Urgeheimnis und ein Urgrund unseres Seins. Das hat auch Kant zuweilen gespürt, wenn er auch immer wieder davon abdrängt und den Verstand sein Thema sein läßt: „Also ist die Idee der Vernunft ein Analogon von einem Schema der Sinnlichkeit, aber mit dem Unterschiede, daß die Anwendung der Verstandesbegriffe auf das Schema der Vernunft nicht ebenso eine Erkenntnis des

[172]) Kant, Kr. d. r. V. B. 692.
[173]) Kant, Kr. d. r. V. B. 672.
[174]) Kant, Kr. d. r. V. B. 436.
[175]) Kant, Kr. d. r. V. B. 438.

Gegenstandes selbst ist (wie bei der Anwendung der Kategorien auf ihre sinnlichen Schemata), sondern nur eine Regel oder Prinzip der systematischen Einheit alles Verstandesgebrauches [176])."

Dies hier auszuführen, war insofern wichtig, weil wir im Folgenden die vier Antinomien in antecedentia gehen sehen und nie in consequentia, was eben als zusammenhängend mit Kants Einstellung zu seinem Thema hier aufgezeigt werden mußte. Wer aber versucht, die Vollständigkeit alles dessen, was die Welt betrifft, nicht nur besonders von der Erscheinung ausgehend zu verstehen, sondern auch von der Idee, dem wird es schließlich auch kein willkürliches Problem mehr sein. Kant war in seinem Problem vor allem auf die Naturwissenschaft bezogen, und diese fragt nach Gründen und nicht nach Folgen; wir aber in unserer Themastellung sind auf die Geisteswissenschaft bezogen, und hier ist der Mensch viel alltäglicher metaphysisch und damit auch auf das Ende bezogen. Der Dichter und Künstler, das Genie, wurzeln in ihrem Schaffen in der Phantasie (Einbildungskraft, deren eine tiefe Wurzel die reine Anschauung ist) und in den Ideen der reinen Vernunft, die ich hier ganz besonders herausnehme. Wenn also sich der Wissenschaftler mit den Werken des Genies beschäftigt, so stößt er hier immer wieder auf die Idee. Und in der künstlerischen Schau der Vollständigkeit der Welt muß hier von der Idee aus gefragt werden und kaum von der Erscheinung. Das ist zwar ein wesentlicher Unterschied im Ansatz gegenüber Kant, trennt uns aber nicht von ihm; denn schließlich ist es gegenüber Kants Entwicklung des Problems doch nur eine, wenn auch wesentliche und von Kant vorerst zurückgewiesene Akzentverschiebung.

Es seien nun die vier Antinomien in Thesis und Antithesis nebeneinander gestellt:

Thesis	Antithesis
Erster Widerstreit.	
Die Welt hat einen Anfang in der Zeit, und ist dem Raum nach auch in Grenzen eingeschlossen.	Die Welt hat keinen Anfang, und keine Grenzen im Raume, sondern ist, sowohl in Anschauung der Zeit, als des Raumes, unendlich.
Zweiter Widerstreit.	
Eine jede zusammengesetzte Substanz in der Welt besteht aus einfachen Teilen, und es existiert überall nichts, als das Einfache, oder das, was aus diesem zusammengesetzt ist.	Kein zusammengesetztes Ding in der Welt besteht aus einfachen Teilen, und es existiert überall nichts Einfaches in derselben.

[176]) Kant, Kr. d. r. V. B. 693.

Dritter Widerstreit.

Die Kausalität nach Gesetzen der Natur ist nicht die einzige, aus welcher die Erscheinungen der Welt insgesamt abgeleitet werden können. Es ist noch eine Kausalität durch Freiheit zur Erklärung derselben anzunehmen notwendig.

Es ist keine Freiheit, sondern alles in der Welt geschieht lediglich nach Gesetzen der Natur.

Vierter Widerstreit.

Zu der Welt gehört etwas, das, entweder als ihr Teil, oder ihre Ursache, ein schlechthin notwendiges Wesen ist.

Es existiert überall kein schlechthin notwendiges Wesen, weder in der Welt, noch außer der Welt, als ihre Ursache [177]).

Wer diese Antinomien näher betrachtet und versucht, sie auch in consequentia zu sehen, der findet jetzt ihren Inhalt durchaus verwandt dem, was die kunst- und literaturwissenschaftlichen Grundbegriffe bedeuten. Auf Seiten der Thesis finden wir die Geschlossenheit der Welt betont und auch die Vollendung. Auf Seiten der Antithesis finden wir dagegen die Offenheit der Welt betont und Un-endlichkeit. Sehen wir bei Schiller die Grundbegriffe aus dem Gegensatz von Natur und Freiheit erwachsen, so finden wir diesen Gegensatz in der dritten Antinomie wieder. Die Antithetik der Vernunft herrscht also über die ganze Geisteswissenschaft und nicht nur über diese, sondern auch, wie wir aus Kants Auffassung des Genies ersehen können, über die Schöpfer aller Kunst [178]).

Es sind am Ende zwei Verhaltungsweisen des Menschen, die aus der Vernunft ins Leben übergehen, und deshalb ist es auch so schwer, zwischen beiden gerecht zu entscheiden und zu unterscheiden, denn jeder Mensch ist für eine Partei voreingenommen. Und das macht schließlich auch den ganzen Kampf der europäischen Geistesgeschichte aus [179]). Der eine entscheidet sich für die Thesis, und das tut Kant selber, der andere entscheidet sich für die Antithesis. In den Grundbegriffen heißt es, der eine entscheidet sich im Sinne der Vollendung, der andere im Sinne der Unendlichkeit. Es ist niemandem möglich, in der Antithetik der Vernunft außerhalb der Entscheidung, also der Parteinahme, zu bleiben. Wir wiesen im ersten Teil der Arbeit auch schon mehr-

[177]) Vgl. Kant, Kr. d. r. V. B. 454—489: dort vgl. auch die Beweise.

[178]) Mit welchen Begriffen sich nun die vier Antinomien im einzelnen in den Gebieten der Geisteswissenschaften, z. B. in der Literaturwissenschaft, erfassen lassen, das zu bestimmen, bleibt noch Aufgabe eingehender Untersuchungen. Hier wird jedoch auf die Arbeit der im ersten Kapitel genannten Forscher immer zurückgegriffen werden müssen.

[179]) Frank, Vorlesung.

fach darauf hin, wie der eine oder andere Forscher mehr zu diesem oder jenem Grundbegriff neigte. Kant sagt hierzu: „Könnte sich aber ein Mensch von allem Irrtum lossagen, und die Behauptungen der Vernunft, gleichgültig gegen alle Folgen, bloß nach dem Gehalte ihrer Gründe in Betrachtung ziehen: so würde ein solcher, gesetzt, daß er keinen Ausweg wüßte, anders aus dem Gedränge zu kommen, als daß er sich zu einer oder anderen der strittigen Lehren bekennte, in einem unaufhörlich schwankenden Zustand sein [180]). Heute würde es ihm überzeugend vorkommen, der menschliche Wille sei f r e i ; morgen, wenn er die unauflösliche Naturkette in Betrachtung zöge, würde er dafür halten, die Freiheit sei nichts als Selbsttäuschung, und alles sei bloß N a t u r [181])." Geraten nun die beiden Parteien in Streit, so wird dieser Streit in schlimmster Weise polemisch, aber entschieden wird dabei nichts. Siehe oben, was über Hebbel-Stifter usw. gesagt wurde. Kant sagt dazu: „Diese vernünftigen Behauptungen [182]) eröffnen also einen dialektischen Kampfplatz, wo jeder Teil die Oberhand behält, der die Erlaubnis hat, den Angriff zu tun, und derjenige gewiß unterliegt, der bloß verteidigungsweise zu verfahren genötigt ist. Daher auch rüstige Ritter, sie mögen sich für die gute oder schlimme Sache verbürgen, sicher sind, den Siegeskranz davonzutragen, wenn sie nur dafür sorgen, daß sie den letzten Angriff zu tun das Vorrecht haben, und nicht verbunden sind, einen neuen Anfall des Gegners auszuhalten. Man kann sich leicht vorstellen, daß dieser Tummelplatz von jeher oft genug betreten worden, daß viele Siege von beiden Seiten erfochten, für den letzteren aber, der die Sache entschied, jederzeit so gesorgt worden sei, daß der Verfechter der guten Sache den Platz allein behielte, dadurch, daß seinem Gegner verboten wurde, fernerhin Waffen in die Hände zu nehmen [183])." In der Kunst- und Literaturwissenschaft ist, wie wir sahen, oft genug den Gegnern verboten worden, ihre Waffen zu führen. Schiller mußte sich im Kampfe für das Sentimentalische die Waffen wieder erobern, Nietzsche für Dionysus, Worringer für die Gotik, Wölfflin für das Barock, und Strich schließlich muß ganz energisch gegen Willkür und Parteilichkeit der klassischen Tradition und Schule auftreten, welche mit ihrem klassischen Maß Erscheinungen messen, „die ihrem Wesen nach sich solchem Maß entziehen" [184]). Daß es schließlich nur zwei Grundbegriffe geben kann, ist wohl jetzt auch klar geworden.

Ich hoffe nun in der Auseinandersetzung mit Kant, in der Antinomie, der Antithetik der reinen Vernunft, die Grundlegung der kunst- und literaturwissenschaftlichen Grundbegriffe aufgewiesen zu haben. Sie wurde gewonnen von Kants Auffassung des

---

[180]) Ein solcher Zustand ist die romantische Ironie.
[181]) Kant, Kr. d. r. V. B. 503.
[182]) Anm.: Es ist nichts anderes gemeint als die der Antinomie.
[183]) Kant, Kr. d. r. V. B. 450 f.
[184]) Siehe S. 25 dieser Arbeit.

Genies und des Kunstschönen, des Kunstwerks, her, wobei wir in den Ideen als einem Vermögen des Genies auf die reine Vernunft und hier auf deren Antithetik verwiesen wurden.

III. Hermann Hesse. Eine grundbegriffliche Darstellung.

1. Es soll nun in einem dritten Teil der Arbeit grundbegriffliche Betrachtung auf das Kunstwerk Hermann Hesses angewandt werden.

Zuvor muß hier jedoch eine Bemerkung über die Entstehung und die Literaturbehandlung dieses Teils der Arbeit eingeschlossen werden. Erstmalig habe ich über Hermann Hesse im SS. 1929 bei Carl Enders in Bonn gearbeitet. Ich sah damals schon meine Arbeit unter dem Gesichtspunkt der Grundbegriffe „klassisch" und „romantisch", wie sie von Strich gewonnen wurden. Ich habe später diese Arbeit wieder aufgenommen. Und unter dem Thema „Hermann Hesse und sein Verhältnis zur Romantik" lag sie im Frühjahr 1934 in Marburg als Staatsexamensarbeit vor. Mir fiel bei dieser Arbeit erstmalig die Verwandtschaft grundbegrifflicher Betrachtungsweise mit der Antinomie der reinen Vernunft bei Kant auf, nachdem ich mehrere Semester über Kant im Anschluß an Franks Seminare und Vorlesung über Kant gearbeitet hatte. Jetzt liegt die letzte Arbeit über Hesse umgearbeitet als dritter Teil der vorliegenden Arbeit ein.

Was die Literaturbehandlung angeht, so bin ich vor allem von Hesses Werk selbst ausgegangen. Die Literatur über Hesse gab mir in Anbetracht meiner Aufgabe außer dem Werk Hugo Balls wenig. An größeren Werken lagen mir vor außer den in der Arbeit näher benutzten: Alfred Kuhn: Hermann Hesse. Ein Essay, Leipzig 1907. Hier wird Hesse vor allem als Lyriker geschen, auch werden schon stark romantische Züge in ihm aufgezeigt. Aber als ausgesprochener Romantiker, vor allem in unserem Sinne, wird er nicht gesehen. Eine andere Arbeit ist die von Agnes Waldhausen, Hermann Hesse. Ein Referat. Mitteilungen der literaturhistorischen Ges. Bonn, 3. Jg., 1910. Sie sieht Hesses Entwicklung vom Lyriker zum Romantiker über epischen Anschauen der Natur zum epischen Dichter, der, nachdem er eine Reihe von subjektiven epischen Dichtungen geschaffen hat, nach Objektivität im Sinne Kellers strebt. Als Mangel stellt sie bei Hesse fest: das Fehlen der Geschlossenheit des Aufbaues und der Charakteristik. Sie zeigt dies an Hand einer Analyse der Skizze Hesses „Der Schnitter Tod". Sie streicht dabei das Subjektiv-Romantische heraus, schreibt ihm aber dann vor, wie er es gemacht haben sollte. Hierbei wertet sie vom klassischen Standpunkt aus. Das vollkommen ungerechte Messen des Romantischen mit klassischem Maß zeigt dann besonders deutlich die sich an das Referat anschließende Diskussion, wo-

bei Waldhausen Litzmann gegenüber zur Verteidigung Hesses den romantischen Standpunkt einnimmt. Litzmann sieht „in der starken Subjektvität Hermann Hesses keinen künstlerischen Vorzug". Er müsse „nach größerer Objektivität" streben. Waldhausen sucht dann diese Subjektivität zu verteidigen. Sie weist darauf hin, daß die Subjektivität, die Litzmann als künstlerischen Mangel bezeichnet, gerade bei Hesse künstlerische Absicht sei. Dies weist Litzmann scharf zurück. Litzmann verlangt eine „bewußte Gesamtkomposition". Waldhausen weist demgegenüber darauf hin, daß der Dichter „auf strenge Komposition ganz bewußt Verzicht geleistet" habe, ja, der Roman sei gar nicht „zerfließend und formlos", wenn man betrachte, daß es um die „Entwicklung des Helden von innen heraus gehe". Man sieht hier deutlich, wie zwei grundverschiedene Wertungen sich gegenüberstehen (Vgl. S. 28 ff.). In der Arbeit von K. G. Bühner, Hermann Hesse und Gottfried Keller, Stuttgart 1927, werden die beiden Dichter miteinander verglichen. Im Vergleich wird auch die Übereinstimmung im romantischen Element der beiden Dichter aufgezeigt. Der romantische Gesichtspunkt steht aber, wie das schon aus dem Titel zu lesen ist, durchaus nicht im Mittelpunkt der Untersuchung. Den Romantiker Hesse finden wir auch in Hans Rudolf Schmids Werk über Hermann Hesse betont (Leipzig 1928). Doch er meint: „Letzten Endes gibt es so viele Arten von Romantik, wie es Romantiker gibt" (S. 10). Schmid zeigt sich uns hier wie im Folgenden als einer von denen, die gegen Systematik eingestellt sind und hier von Grolman nahe kommen, der alles nur vom Anschauen des Künstlers aus deuten will. Schmid sucht das „Kunstwerk in allen seinen Formen als Ausdrucksbewegung der individuellen Psyche zu nehmen, und daraus ihre Probleme zu entziffern" (S. 10). So soll seine Arbeit „ein Versuch zur Psychologie des [185]) modernen Künstlers sein" (S. 10).

Der nachfolgende Teil meiner Arbeit sucht nun das Kunstwerk Hesses vor allem aus seinen Werken, wobei ich mich auf die Prosa beschränkt habe, in Gehalt und Gestalt im Sinne der von Strich für die Literaturwissenschaft weiter entwickelten Grundbegriffe als romantisches Kunstwerk aufzuweisen. Hesse selbst, der sonst ein Feind aller Systeme ist, äußert sich über Strichs Buch und seine grundbegriffliche Betrachtungsweise: es ist „ein Buch, das ein deutsches Grundproblem in ungewöhnlich geordneter und geistvoller Weise methodisch durchspricht. Reinlicher kann auf diesem Gebiet zur Zeit wohl keiner definieren und abgrenzen" [186]).

2. Über Hermann Hesses dichterisches Werk schreibt W. E. Süßkind: „Er ist, Hermann Hesse, ein Mensch der Renais-

[185]) Das kann nach seiner Position nur „eines" heißen.
[186]) Hesse, Erinnerung an Lektüre. Neue Rundschau, Aug. 1925, S. 966.

sance [187])." Dies ist im Sinne einer dauernden Verwandlung gemeint; ähnlich, wenn auch in anderem Bezug, wird Hesse von Soergel aufgefaßt: „Ein Sucher und darum kein bloßer Bewahrer, sondern ein sich ewig Wandelnder, der nur in dem schönen Märchen ‚Fictors Verwandlungen' ans Ziel kommt, die ‚ewige Verwandlung' erreicht, zugleich zu sein Mann und Weib, als ein Ganzes teil zu haben ‚an der allstündlich erstehenden Schöpfung' [188])." Und „die Wendungen von entschiedener Bedeutsamkeit" betont auch Bühner. Die Verwandlung, die „Renaissance", spielt in Hesses Leben wie auch in seinen Werken eine wichtige Rolle; aber es ist eine notwendige Verwandlung, Hesse bekennt sich ausdrücklich selbst dazu. „Immer, wenn ich etwas recht Notwendiges, Glückliches und Hübsches unternehme, werden die Leute unangenehm. Sie möchten gerne, daß man bleibt, was man war, daß man sein Gesicht nicht ändert. Aber mein Gesicht weigert sich, es will sich häufig ändern, es ist ihm Bedürfnis [189])."

Wenn man von diesen Verwandlungen aus Hesses Gesamtwerk betrachtet, so ist es durchaus einheitlich. Es ist keineswegs so, daß der Dichter vor „Demians" Erscheinen eine lichtere Welt dargestellt habe, danach aber ein sich zerfleischender Grübler geworden wäre. Eine einschneidende „Wandlung, einen Umbruch, ja eine Revolution" sieht u. a. Süßkind in „Demian" und den „Märchen" [190]). Ball sagt dazu: „Gegen die Bücher der Frühzeit ist der Vorwurf der Selbstgenügsamkeit gemacht worden; aber es wäre eine Torheit zu glauben, daß dieser Dichter aus zwei Hälften besteht, von denen die eine von der andern ein Jahrzehnt lang nichts wußte [191])." Wer aber auch nur eins der ersten Bücher Hesses wie den „Lauscher" mit „Demian", dem „Steppenwolf" oder der „Morgenlandfahrt" vergleicht, spürt sogleich dasselbe Ringen, Suchen und Denken.

Im folgenden soll nun zuerst im Gehalt und dann in der Gestalt die Verwandlung — und wenn man will — Entwicklung Hesses aufgezeigt werden. Es wird hier schon ganz deutlich, indem ich die charakteristischen Werke von 1900 bis heute zur näheren Untersuchung herausnehme, daß Hesses Gesamtwerk romantisch ist. Jedoch soll das in einem besonderen Abschnitt noch einmal eigens herausgestellt werden.

„Ein lange wenig beachtetes" Buch Hesses ist der „Hermann Lauscher", es ist sein „frühestes in manchem Sinne aufschlußreichstes Bekenntniswerk" [192]). Der Inhalt dieses Buches läßt schon den späteren Steppenwolfdichter deutlich vernehmen: „Aber

---

[187]) W. E. Süßkind, Hermann Hesse und die Jugend, Neue Rundschau, Mai 1927, S. 492.

[188]) Albert Soergel, Dichtung und Dichter der Zeit, 1928, S. 954.

[189]) Hesse, Kurzgefaßter Lebenslauf. Neue Rundschau, Aug. 1925, S. 851.

[190]) W. E. Süßkind, S. 495.

[191]) Ball, Hermann Hesse. Sein Leben und sein Werk. Berlin 1927. S. 101.

[192]) Albert Soergel, S. 946.

bittere Erkenntnisse sind besser als keine, und wer einmal den gefährlichen Pfad der Selbstbeobachtung und der Bekenntnisse betreten hat, der muß billig die Folgen tragen, auch wenn es unerwartete und peinliche sind[193])." Der Inhalt des Buches besteht sowohl in den Erzählungen als auch im Tagebuch aus Selbstbeobachtung und Bekenntnis. „Im übrigen soll der Lauscher eben nichts als ein Bekenntnisbuch sein[194])." Es herrscht in diesem Buch ein Gegensatz von „aufgewühlter Verlorenheit an Lektüre, Landschaft und Alltag", der Welt der äußeren Sinne[195]). Der Gegensatz von geistig-seelischer Welt und Sinnenwelt wird in diesem Werk gleich bis zur Verzweiflung und Wehklage erlebt. Der junge Dichter fühlt sich einsam und darin einem Chaos gegenüber ganz ohne Mittelpunkt, von dem aus er sich orientieren könnte.

„Oh, diese Seele, dieses schöne, dunkle, heimatliche, gefährliche Meer! während ich ihre schillernde Oberfläche unermüdlich prüfe, liebkose, befrage und bestürme, spielt sie zuweilen immer wieder wie zum Hohn ein fremdfarbiges Rätsel aus bodenloser Tiefe vor mir aus, Muscheln, die von unermeßlichen, fremden Räumen reden, wie ein Stück uralten Schmuckes vereinzelte, unsichere Ahnungen einer versunkenen Vorzeit beschwört[196])." Und auf der nächsten Seite heißt eine Stelle: „Oh, diese Nacht! Zehn Stunden ohne Schlaf, jede Minute ein Kampf meiner unterdrückten Seele mit grausamen gewaltherrischen Gedanken, ein Kampf mit Zähneknirschen und Schluchzen, ein Ringen ohne Waffen, Brust an Brust, mit allen Listen und Grausamkeiten der Verzweiflung." Hesse befindet sich in diesem frühen Werk schon auf dem Weg nach innen, den er später im „Demian" usf. wieder aufnimmt. „Ich glaube, daß kein anderer Mensch über die Gründe seines inneren Lebens und über die wahren Ursachen seines Begehrens und Ungenügens so durchaus im Dunkeln ist und immer tiefere Finsternis findet, wie eben der, der seine flüchtigen Regungen beobachtet und dem Entstehen jeder Reizung nachspürt. Als ob dadurch sich das verscheuchte Unbewußte nur enger konzentriert und sich, ängstlich geworden, vollends jedem vorsichtigsten Blick entzöge[197])." Dieser inneren Welt steht die Welt der Sinne gegenüber: „Der See wirkt noch leise. Seine Schönheit ist unerschöpflich und ist jetzt, da alle Berge noch tiefen Schnee haben, noch frischer und reiner. So oft ich ihn schon besuchte, er ist immer wieder neu, voll Trost und Reichtum. Jedesmal, wenn ich in Luzern an den Quai trete, beginnt seine Wirkung. Ich meine nicht die schönen Matten, nicht den Pilatus, die Wälder oder den Rigi, den langweiligsten aller Berge, — was mein Auge so begeistert, ist einzig

[193]) Hesse, Hermann Lauscher (zuerst erschienen 1900). München 1920, S. 11.
[194]) Hesse, Lauscher, S. 12.
[195]) Ball, S. 99.
[196]) Hesse, Lauscher, S. 207.
[197]) Hesse, Lauscher, S. 187.

die Schönheit dieses klaren Wassers, das vom Blauschwarz übers Grün und Grau bis zum silbersten Silber jeder Farbe und Nuance fähig ist[198])." Das Leben zwischen den beiden Welten und das Suchen in alle dem nach einer Urheimat, einer Einheit, einem Mittelpunkt, das kennzeichnet das erste Prosawerk Hesses und bedeutet auch noch und wieder den Kern der Werke des späteren Hesse. Dies letzte bezeugt er selbst in der Vorrede zur Neuherausgabe des „Lauscher": „Dagegen finde ich jetzt betroffen und erstaunt in diesen frühen Dichterversuchen Töne klingen und Wege angedeutet, die mich heute wieder frisch und ernsthaft anmuten und von denen ich nicht weiß, wie sie mir jahrelang fremd werden und beinahe verloren gehen konnten."

Das nächste Werk Hesses ist „Peter Camenzind". Die Natur wird hier als Gesundbrunnen und als die beste Erzieherin des Menschen gefeiert; in der modernen Kultur aber liegt die Verbildung der Menschen begründet und damit die Unzufriedenheit und das Leid der Menschen: „Berge, See, Sturm und Sonne waren meine Freunde, erzählten mir und erzogen mich und waren mir lange Zeit lieber und bekannter als irgend Menschen und Menschenschicksale. Meine Lieblinge aber, die ich dem glänzenden See, den traurigen Föhren und sonnigen Felsen vorzog, waren die Wolken. — Zeigt mir in der weiten Welt den Mann, der die Wolken besser kennt und mehr lieb hat als ich! Oder zeigt mir das Ding in der Welt, das schöner ist als Wolken sind! Sie sind Spiel und Augentrost, sie sind Segen und Gottesgabe, sie sind Zorn und Todesmacht. . . . . Sie sind das ewige Sinnbild des Wanderns, alles Suchens, Verlangens und Heimbegehrens. Und so wie sie zwischen Erde und Himmel zag und sehnend und trotzig hängen, so hängen zag und sehnend und trotzig die Seelen der Menschen zwischen Zeit und Ewigkeit[199])." Dieser Naturbegeisterung steht gegenüber die Anklage der modernen Kultur: „Zuweilen fiel mir auf, eine wie große Sehnsucht in all diesen Seelen von heute nach Erlösung schrie, und was für wunderliche Wege sie sie führte. An Gott zu glauben, galt für dumm und fast für unanständig, sonst aber wurde an vielerlei Lehren und Namen geglaubt, an Schopenhauer, an Buddha, an Zarathustra und viele andere. . . . . Sie sprachen häufig und mit erkünstelter Selbstverständlichkeit von musikalischen Linien, Farbenakkorden und ähnlichem und waren überall auf der Lauer nach der ‚persönlichen Note', welche meist in irgend einer kleinen, harmlosen Selbsttäuschung oder Verrücktheit bestand. Im Grunde war mir die ganze krampfhafte Komödie amüsant und lächerlich, doch fühlte ich oft mit sonderbarem Schauder, wie viel ernste Sehnsucht und echte Seelenkraft darin flammte und loderte[200])." Der Ausgang des Romans ist, daß Peter Camenzind die Welt der Kultur, der er als Redakteur und Berichterstatter

[198]) Hesse, Lauscher, S. 187 f.
[199]) Hesse, Peter Camenzind. Berlin 1904, S. 25 f.
[200]) Hesse, Camenzind, S. 97 f.

lange verhaftet war, verläßt und sich als Gastwirt in das hinterwäldlerische Nimikon zurückzieht. Das ist Resignation und Flucht und ein ohnmächtiger Versuch, die Wirklichkeit zu umgehen. Aber es ist doch wohl nicht zu glauben, daß Peter Camenzind, der so tief in die Welt gesehen und die Macht der Kultur über die Menschen erfahren hat, in Nimikon wird Ruhe finden können. Die Unruhe ist in seiner Seele und sie wird sich immer tiefer bohren, je mehr er versucht, in Nimikon sein Leben zu verwurzeln.

Nimikon bedeutet, in Hesses Leben übertragen, Gaienhofen am Bodensee. Ball sagt: „Mit dem ‚Camenzind' beginnt die ‚bürgerliche Epoche' in Hesses Leben [201])." Und bis zum Kriege hat Hesse in seinen Werken versucht, die Flucht nach Nimikon zu ertragen und die dunkle Welt der Seele, wie sie im „Lauscher" mächtig aufbegehrte, möglichst niederzuhalten. Der Inhalt der Hauptwerke der nächsten Zeit trägt noch immer mehr eine „persönliche Note". Es sind in gewissem Sinne Rechtfertigungsversuche seines bürgerlich gewordenen Lebens vor sich selbst.

In „Unterm Rad" greift er einen Konflikt seiner Jugend auf. Maulbronn mit seiner Schulwelt steht im Mittelpunkt. Es ist eine Anklage gegen die Erwachsenenwelt, sowohl gegen den Vater wie gegen den Pfarrer und die Lehrer. Sie alle sehen nicht das Kind und den heranwachsenden Jüngling, sondern sie sehen nur mit dem Blick auf die Zukunft, was aus dem Kind werden kann und werden soll. Aber in diesem Roman „fehlt die hellsichtige innere Welt des Lauscher; sie ist zu Gunsten einer beruhigten Oberflächenarbeit zurückgedrängt [202])." Trotz der Anklage und trotz Hans Giebenraths Tod versucht Hesse sich im Roman zu dem Glauben zu bekennen: „denn das Leben ist stärker als der Tod, und der Glaube ist mächtiger als der Zweifel" [203]).

In „Gertrud", dem Musikerroman, herrscht derselbe Rechtfertigungsversuch, nur ist dieses Mal das Thema nicht aus Hesses Jugend, sondern aus seinem gegenwärtigen Leben genommen. Und hier spürt man die lichte Welt, die am Schluß des Romans etwas einsam, doch gerettet aufleuchtet, schon mehr und mehr zerbrechen. Er befindet sich dabei auch wieder auf dem Weg nach innen: „Das Schicksal war nicht gut, das Leben war launisch und grausam, es gab in der Natur keine Güte und Vernunft." Die Naturseligkeit ist also zerstört und geschwunden. „Aber es gibt Güte und Vernunft in uns Menschen, mit denen der Zufall spielt, und wir können stärker sein als das Schicksal, sei es auch nur für Stunden." Das Novaliswort: „Schicksal und Gemüt sind Namen eines Begriffs", hat Hesses Schicksalsbegriff noch nicht beeinflußt. Schicksal wird hier noch als eine äußere Macht verstanden. Das obige Zitat heißt weiter: „Und wir können einander lieben und einander zum Trost leben [204])." „Wir können aus

[201]) Ball, S. 115.
[202]) Ball, S. 58.
[203]) Hesse, Unterm Rad, Berlin 1906, S. 59.
[204]) Hesse, Gertrud, Berlin 1910, S. 298 f.

Tönen und aus Worten und aus andern gebrechlichen wertlosen Dingen Spielwerke erbauen, Weisen und Lieder voll Sinn und Trost und Güte, schöner und unvergänglicher als die grellen Spiele des Zufalls und Schicksals . . . . Wir können unser Herz dem Leben nicht entziehen; aber wir können es so bilden und lehren, daß es dem Zufall überlegen ist und auch dem Schmerzlichen ungebrochen zuschauen kann[205])." Das klingt zufrieden und versöhnlich und von dem Lauscher-Hesse ist im Schluß „Gertruds" nichts mehr zu hören. Hesses Entwicklung scheint jetzt beendet. „Man ist beim Altwerden zufriedener als in der Jugendzeit, die ich darum nicht schmähen will, denn sie klingt mir dennoch in allen Träumen wie ein herrliches Lied herüber und klingt heute reiner und lauter gestimmt, als da sie noch Wirklichkeit gewesen ist." So endet „Gertrud". Aber in dem Roman kämpfen die beiden Welten Lauscher-Hesses zuweilen sehr hart miteinander. Ja, im Roman vertritt die Musik die Welt der Seele. Sie bedeutet hier, wie überhaupt für Hesse, wie Ball einmal sagt, die „Wucht nach innen". Und so wird die Flucht in die Musik eigentlich ein verzehrender Trost und eine gefährliche Rechtfertigung. Musik reißt den Menschen in alle Tiefen der Seele, in Himmel und Hölle, und sie verwischt die Grenzen aller Welten. „So begierig ich auf manchen andern Wegen nach Erlösung, nach Vergessen und Befreien suchte, so sehr ich nach Gott, nach Erkenntnis und Frieden dürstete, gefunden habe ich das alles nur in der Musik. Es brauchte nicht Beethoven oder Bach zu sein: — daß überhaupt Musik in der Welt ist, daß ein Mensch zu Zeiten bis ins Herz von Takten bewegt und von Harmonien durchflutet werden kann, das hat für mich immer wieder einen tiefen Trost und eine Rechtfertigung alles Lebens bedeutet[206])." Wer sich der Musik ergibt, der wird auch in Konflikt mit der bürgerlichen Welt gebracht; seine Seele und sein Gemüt zerbrechen an den Ordnungen jener Welt, sie werden krank und ihre Krankheit macht sie einsam. Musik allein kann ihnen dann nicht mehr Trost sein, sie fragen die Theosophie und die Karmalehre um Rat[207]). Und einer, der in Theosophie und indischer Weisheit bewandert ist, der lehrt sie dann: „Sie sind gemütskrank. Ja, Sie haben eine Krankheit, die leider Mode ist, und der man jeden Tag bei intelligenteren Menschen begegnet. Die Ärzte wissen natürlich nichts davon. Es ist mit moral insanity verwandt und könnte auch Individualismus oder eingebildete Einsamkeit genannt werden. Die modernen Bücher sind voll davon. Es hat sich bei ihnen die Einbildung eingeschlichen, sie seien vereinsamt . . . . und es wandele eigentlich jeder Mensch in absoluter Einsamkeit, könne sich dem andern nie recht verständlich machen und nichts mit ihnen teilen und gemeinsam haben[208])." In diesen Worten klingt die Lauscherwelt wieder

[205]) Hesse, Gertrud, S. 301.
[206]) Hesse, Gertrud, S. 3.
[207]) Hesse, Gertrud, S. 193.
[208]) Hesse, Gertrud, S. 195 f.

an. Das Suchen nach einer Urheimat, einem Mittelpunkt, klingt deutlich heraus. Hier in „Gertrud" sucht Hesse zum ersten Mal in der indischen Weisheit nach einem Weg dorthin, aber das Suchen bleibt in diesem Roman noch ganz ein Intermezzo, es wird nicht Hauptthema; uns jedoch kündet es deutlich von der Unruhe in der „bürgerlichen Epoche".

Der nächste Roman „Rosshalde" ist der Roman einer Ehe, darin der Mann mit seiner Frau um die Seele seiner Kinder kämpft. Der Roman hat auch noch immer die „persönliche Note", insofern nämlich, als er Hesses Eheroman ist [209]). Aber darin ist er kein Rechtfertigungsversuch mehr, sondern vielmehr eine Abrechnung, eine endgültige Absage an die Camenzind-Parole Nimikon (Gaienhofen). Über das persönliche Schicksal des Dichters hinaus interessiert in diesem Roman die Stellung Hesses zur Mutter und zum Freunde. Mutter und Freund spielen in Hesses Gesamtwerk eine wichtige Rolle, und das ist ein sehr romantisches Charakteristikum. In Hesses Romanen nimmt die Mutter eine viel umfassendere Stellung ein als die Geliebte. Der Zauber, den auf Hesse die Frau ausübt, beruht auf ihrer Verbundenheit mit dem „Muttertum als einem Urbild und ewigen Symbol". „Der Mutterzauber ist eine Macht gleich der Musik, die auf gestuftem Wissen der Generationen beruht, und ist eine Daseinsfülle, die den Mann im Walde seiner eigenen Erinnerungen und Kinderträume verschlingt und erdrosselt [210])." Die Mutter als Urbild (Idee) ist ganz romantisch. Vgl. hierzu S. 16f.: Nietzsche faßt Dionysus als „Weg zu den Müttern des Seins". „Rosshalde" ist ein Kampf von Vater und Mutter um das Kind Pierre, und der Inhalt des ganzen Romans zeigt den lautlosen Kampf zwischen Mann und Frau. Dem Mutterzauber vermag der Mann nichts Gleichwertiges entgegenzusetzen, „er bleibt immer eigensinniges, wehrloses Kind" [211]). In diesem Falle, also in diesem Kampf zwischen Mann und Frau, wird der Mann immer unterliegen und er wird sogar sich aufreiben und zugrunde gehen, falls ihm nicht ein Freund hilft. Dem Maler Veraguth hilft sein Freund Burkhardt, der ihn aus der dunkeln Welt, in die er sich durch den Kampf mit seiner Frau verstrickt hat, wieder in die lichte Welt, die Welt der Sinne, zurückführt. Er lädt ihn ein, mit ihm nach Indien zu kommen, und Veraguth sagt schließlich zu. Der Freund ist bei Hesse immer ein Helfer, einer, der in die Seele des andern sieht und so zu führen und zu lösen vermag. In „Rosshalde" versucht Hesse zum ersten Mal deutlicher zu zeigen, was ihm Muttertum und Freund bedeuten.

Nach „Rosshalde" erscheint „Knulp". Der Held ist ein Wanderer, einer, den sowohl Naturseligkeit wie auch innere Unruhe zum Wanderer machen. Doch ist der Durchbruch zu sich selbst, ins Innere, noch nicht gewagt. „Knulp" ist ein Bekenntnis zu den

[209]) Ball, S. 128.
[210]) Ball, S. 129.
[211]) Ball, S. 129.

Fahrenden, Unsteten im Gegensatz zu den Seßhaften. Er ist der Versuch eines Weges, der aber in eine Sackgasse ausläuft. Hesses Suchen in jener Zeit ist zaghaft, bis der Krieg kommt.

Der Krieg beschleunigte das Suchen und damit auch das Finden. In Kriegen und Revolutionen geht immer alles viel schneller als sonst. Eine ihrer wesentlichsten Wirkungen ist immer die Beschleunigung. In welchem Sinne bei Hesse der Krieg das Suchen „beschleunigt" hat, das sagt er in seinem „kurzgefaßten Lebenslauf" selbst: „Da kam jener Sommer 1914, und plötzlich sah es innen und außen ganz verwandelt aus. Es zeigte sich, daß unser bisheriges Wohlergehen auf unsicherem Boden gestanden war, und nun also begann das Schlechtgehen, die große Erziehung [212])." Er sieht sich plötzlich im Konflikt mit einer Welt, mit der er bisher in gutem Frieden gelebt hatte, aber auch da schon unwillig. „Wieder mißglückte mir alles, wieder war ich allein und elend, wieder wurde alles, was ich sagte und dachte, von den andern feindlich mißverstanden. Wieder sah ich zwischen der Wirklichkeit und dem, was mir wünschenswert, vernünftig und gut schien, einen hoffnungslosen Abgrund liegen. Diesmal aber blieb mir die Einkehr nicht erspart. Es dauerte nicht lange, so sah ich mich genötigt, die Schuld an meinem Leiden nicht außer mir, sondern in mir selbst zu suchen [213])." Der Krieg also beschleunigt in Hesse das Finden des Weges nach innen und damit auch das Finden eines Mittelpunktes, von dem aus sich das Chaos ertragen läßt. Er fragt jetzt: „Wie bin ich mitschuldig geworden? und wie kann ich wieder unschuldig werden? Denn man kann jederzeit wieder unschuldig werden, wenn man sein Leid und seine Schuld erkennt und zu Ende leidet, statt die Schuld daran bei andern zu suchen [214])." Seine Aufgabe hat er jetzt durch den Krieg sehen lernen, und sie besteht nur noch darin, „das wenige wahrhaft Lebendige und Starke in mir sein Leben leben zu lassen, nur noch in der unbedingten Treue gegen das, was sich in mir noch Leben spürte. Das war das Leben, das war Gott" [215]). Was hier in den Zitaten aus dem „Kurzgefaßten Lebenslauf" im Überblick aus dem Jahre 1925 gesagt ist, das muß im folgenden u. a. als Gehalt der Werke Hesses seit dem Kriege weiter aufgezeigt werden.

Das Werk, worin der Durchbruch nach innen am stärksten zum Ausdruck gelangt, ist „Demian". Bei seinem Erscheinen hat es revolutionär gewirkt; aber im Grunde bedeutet es keine revolutionäre Wandlung, sondern nur einen Durchbruch und ein Bekenntnis zu dem, was Hesse erstmals im „Lauscher" suchte und in den nachfolgenden Werken umgehen wollte, ohne daß es ihm gelang; denn die Unruhe war, wie oben gezeigt, in allen Werken ein deutlich zu verfolgendes Moment. Vor „Demian"

[212]) Hesse, Kurzgefaßter Lebenslauf, S. 845.
[213]) Hesse, Kurzgefaßter Lebenslauf, S. 847.
[214]) Hesse, Kurzgefaßter Lebenslauf, S. 848.
[215]) Hesse, Kurzgefaßter Lebenslauf, S. 850.

steht als Motto: „Ich wollte ja nichts als das zu leben versuchen, was von selber aus mir heraus wollte. Warum war das so schwer?“ Das muß natürlich auf „Demian“ bezogen werden; aber es kann auch auf das Gesamtwerk Hesses vor „Demian“ bezogen werden.

Im „Demian“ kommt das Bekenntnis zu dem „Weg nach innen“ mehrfach zum Ausdruck. Einmal heißt es: „Das Leben jedes Menschen ist ein Weg zu sich selber hin [216]).“ Und ein andermal: „Ach, das weiß ich heute: nichts auf der Welt ist dem Menschen mehr zuwider, als den Weg zu gehen, der ihn zu sich selber führt [217]).“ Am ausdrucksvollsten aber wird das Bekenntnis beim Finden des Novaliswortes: „Schicksal und Gemüt sind Namen eines Begriffs [218]).“ Hier bedeutet Schicksal keine äußere Macht mehr wie z. B. in „Rosshalde“, sondern hier ist es identisch mit dem Innern. Was das aber bedeutet, das ist in „Demian“ sehr dunkel gesagt, kann vielleicht auch gar nicht gesagt werden, sondern nur angedeutet und schließlich nur gelebt werden. Alle Werke seit „Demian“ zeigen Menschen auf dem Wege zu sich selbst, auf dem Weg nach innen, ihr Schicksal lebend. Sie heißen Klingsor, Siddhartha, Steppenwolf, Goldmund oder sie sind ein Pilger im Bunde, der die Morgenlandfahrt heißt. Diese Verinnerlichung bedeutet jedoch keine Absage an die Außenwelt; es ist kein Individualismus, der zu Willkür und Anarchie führt, so leicht das beim ersten Lesen der Werke auch scheinen mag. Nein, dies Bekenntnis zum Innern, zu sich selbst, geschieht aus Verantwortung vor der letzten Wahrheit Gott und vor dem Geist. Das aber führt schließlich zu einem Weltverständnis, das den an Ordnung gewöhnten Menschen chaotisch- gruselig und anarchistisch anmuten muß. „Demian“ ist ein Werk, das „noch tief in die Schatten verliebt“ ist, und es ist „mehr ein Werk medialer und symbolischer Prägung als eine greifbare Inkarnation [219]).“ Erwachsen ist der „Demian“ zu einem großen Teil „aus Hesses eigener Krankheit. Er begab sich in Behandlung des Jungschülers Lang. So werden im „Demian“ alle Fragen der modernen Psychotherapie gestreift [220]).“ Die Bekanntschaft mit der psychoanalytischen Literatur hat Hesse bei seinem Suchen viel geholfen. Sie hat ihm das Verstehen des Schicksalsbegriffs des Novaliswortes wesentlich erleichtert. „Nur das Denken, das wir leben, hat einen Wert. Du hast gewußt, daß deine erlaubte Welt bloß die Hälfte der Welt war, und du hast versucht, die zweite Hälfte dir zu unterschlagen, wie es die Pfarrer und Lehrer tun. Es wird dir nicht glükken! Es glückt keinem, wenn er einmal das Denken angefangen hat [221]).“ Die zweite Hälfte unterschlagen, das heißt aber, von sich

---

[216]) Hesse, Demian, Berlin 1919, S. 12.
[217]) Hesse, Demian, S. 68.
[218]) Hesse, Demian, S. 119.
[219]) Ball, S. 33.
[220]) Ball, S. 153.
[221]) Hesse, Demian, S. 91.

selber wegkommen. „Von sich selber wegkommen aber ist Sünde [222])." Doch ist nicht alles das, was die zweite Hälfte meint, das Böse und der Teufel? Hier auferstehen der alte Gott Abraxas. „Wir können uns den Namen etwa denken als den einer Gottheit, welche die symbolische Aufgabe hatte, das Göttliche mit dem Teuflischen zu verbinden [223])." „Liebe war nicht mehr tierisch dunkler Trieb, sie war auch nicht mehr fromm vergeistigte Anbeterschaft. Sie war beides, beides und noch viel mehr; sie war Engelsbild und Satan, Mann und Weib in einem, Mensch und Tier, höchstes Gut und äußerstes Böse [224])." Und der Gott Abraxas verlangt nur eines von seinen Anhängern: „Wahrer Beruf für jeden war nur das eine: zu sich selbst zu kommen. Er mochte als Dichter oder als Wahnsinniger, als Prophet oder als Verbrecher enden — dies war nicht seine Sache, ja dies war letzten Endes belanglos. Seine Sache war, das eigene Schicksal zu finden, nicht ein beliebiges, und es in sich auszuleben, ganz und ungebrochen [225])." Der unbedingte Wahrheitsdrang führt den Dichter jenseits von Gut und Böse zum Schicksal, und das führt auch zur letzten Einsamkeit: „Wer wirklich gar nichts will als sein Schicksal, der hat nicht seinesgleichen mehr, der steht ganz allein und hat nur den kalten Weltenraum um sich. Wissen Sie, das ist Jesus im Garten Gethsemane [226])." Diese Einsamkeit jedoch ist Gottesnähe, Nahesein der Urheimat. Die Urheimat aber, das sahen wir schon in „Rosshalde", symbolisiert sich für Hesse im Muttermythos. Und es spielt in „Demian" neben dem Freund die Mutter eine sehr wichtige Rolle. Ball nennt „Demian" „eins der seltsamsten und tiefsten Bücher unserer Literatur: ein hohes Lied vom Freund, der in die Mysterien einweiht und Züge der Vorsehung in seinem rätselhaften Gesicht trägt. So entsteht ein hohes Lied der Mutter, das hohe Lied der „Frau Eva", einer sehr geläuterten, verflüchtigten, einer vom Tod und allen Schauern des Jenseits umwitterten Frau Eva" [227]). Der Weg nach innen, das Suchen seines Schicksals, das ist der Weg zur Mutter. Die Mutter ist Anfang und Ende, ist die Urheimat. „Uns allen sind die Herkünfte gemeinsam, die Mutter, wir alle kommen aus demselben Schlunde; aber jeder strebt, ein Versuch und Wurf aus den Tiefen, seinem eigenen Ziele zu. Wir können einander verstehen, aber deuten kann jeder nur sich selbst [228])." Und doch jeder, der sich selbst sucht, ist auf dem Wege zur Mutter. Das zeigt deutlich das 7. Kapitel „Frau Eva" in „Demian". Sinclair sucht Demians Mutter. „Ich fuhr rastlos von Ort zu Ort, jedem Einfall nach, immer auf der Suche nach dieser Frau." Und weiter heißt es: „Ich spürte, daß mein Schicksal mich zog; ich spürte, daß die

[222]) Hesse, Demian, S. 94.
[223]) Hesse, Demian, S. 131.
[224]) Hesse, Demian, S. 134.
[225]) Hesse, Demian, S. 178.
[226]) Hesse, Demian, S. 179.
[227]) Ball, S. 159 f.
[228]) Hesse, Demian, S. 13.

Erfüllung nahe sei." Das war, als er Frau Eva „in Innsbruck in einem eben wegfahrenden Zug am Fenster" sah [229]). Und schließlich wie die Mutter jedes Menschen Anfang ist, ist sie auch sein Ende, die Heimat. „‚Wie bin ich froh', sagte ich (Sinclair) zu ihr und küßte ihre Hände. ‚Ich glaube, ich bin mein ganzes Leben lang immer unterwegs gewesen — und jetzt bin ich heimgekommen'. Sie (Demians Mutter) lächelte mütterlich. ‚Heim kommt man nie', sagte sie freundlich. ‚Aber wo befreundete Wege zusammenlaufen, da sieht die ganze Welt für eine Stunde wie Heimat aus [230]).' " Wie nahe verwandt ist dieser Auffassung das Novaliswort aus dem Ofterdingen: „Wo gehen wir denn hin? — Immer nach Hause [231])." Doch hierüber später mehr. Ich sagte früher schon, daß in Hesses Gesamtwerk die Mutter eine viel umfassendere Rolle spiele als die Geliebte. Das geht soweit, daß er in der Geliebten immer das Mütterliche fühlt. Die Mutter überstrahlt das Bild der Geliebten. „Das Bild der Traumgeliebten sah ich oft mit überlebendiger Deutlichkeit vor mir, viel deutlicher als meine eigene Hand, sprach mit ihm, weinte vor ihm, fluchte ihm. Ich nannte es Mutter und kniete vor ihm in Tränen, ich nannte es Geliebte und ahnte seinen reichen, alles erfüllenden Traum [232])." Zusammenfassend kann gesagt werden: Frau Eva in „Demian" bedeutet Hesse die Mutter „an und für sich, das Natursymbol der Mutter, die moderne Isis" [233]). Und „durch die Bindung an das Mutterbild" ist in Frau Eva „ein religiöses Urerlebnis gestaltet" [234]). Auch hier sehen wir wieder, wie tief Hesse ein romantischer Dichter ist.

Zum Schluß bleibt uns noch, einen Blick auf die Stellung des Freundes in „Demian" zu werfen. Der Freund hat hier im Grunde dieselbe Aufgabe wie auch in „Rosshalde" schon und wie dann bei Hesse überhaupt: der Freund ist Helfer, Führer. Auf dem Wege, den ich zu meinem Schicksal gehe, kommt es darauf an, daß ich den wahren Freund finde. Dann kann er, wie das in „Demian" der Fall ist, eine dämonische Macht bedeuten, die sich mit meinem Schicksal identifiziert. Übrigens sollen „Dämon-Demian in dem Worte daemonicus ihre gemeinsame Wurzel haben" [235]), und dann wird in „Demian" ja schon namentlich ausgedrückt, daß er als Freund Sinclairs dessen Dämon ist, der ihn führt, solange er ihm gehorcht. Das Gehorchen aber betrifft keine äußere Macht, sondern ist nichts anderes als der „Eigensinn". Aus dem wahren Freunde, der es von Herzen gut mit mir meint, spricht mich ja stets mein Echo an, und das ist meine eigene Stimme. Die Bindung an den Freund ist also ebenso eng wie an

[229]) Hesse, Demian, S. 183.
[230]) Hesse, Demian, S. 194.
[231]) Novalis' Schriften, hrsg. von Paul Kluckhohn, Bd. I, Leipzig 1928, S. 229.
[232]) Hesse, Demian, S. 136.
[233]) Ball, S. 72.
[234]) Ball, S. 161.
[235]) Ball, S. 71.

die Mutter; nur vertritt der Freund mehr das männliche Prinzip, die Welt des Lichtes, auch wenn er hilft, den Weg zur Mutter zu suchen. Die Mutter ist die dunkle Welt, die Urheimat, und als solche die Rückkehr ins Chaos.

Ich habe bei der Analyse des „Demian" länger verweilt, weil in ihm zum ersten Mal das Weltverständnis Hesses, und besonders auch das romantische, gestaltet ist, das sich seither in seiner Grundlage nicht mehr wesentlich verändert hat. Es hat sich in den folgenden Werken nur immer geklärt, es ist weiter geworden, und der Dichter hat dazu noch die Weisheit der östlichen Welt verstehen lernen. Ich werde deshalb alle folgenden Werke nicht so eingehend zu behandeln und zu analysieren brauchen wie „Demian", sondern ich werde mich zusammenfassend wesentlich kürzer fassen.

„Demian" folgen einige kleinere Schriften: „Zarathustras Wiederkehr, ein Wort an die deutsche Jugend", „Wanderung", „Blick ins Chaos", „Sinclairs Notizbuch". Sie weisen denselben Gehalt auf, der in „Demian" bisher am künstlerisch reifsten gestaltet ist. Im „Blick ins Chaos" stehen einige Aufsätze über Dostojewski, die zeigen, wie stark Hesse vom östlichen Geist beeindruckt wird, und wie er in ihm eine Ergänzung zum abendländischen Geist findet. „Die Zukunft ist ungewiß, der Weg aber, der hier gezeigt wird, ist eindeutig. Er bedeutet: seelische Neueinstellung. Er fordert das ‚magische' Denken, das Annehmen des Chaos, Rückkehr ins Ungeordnete, Rückkehr ins Unbewußte, ins Gestaltlose, ins Tier, noch weit hinter das Tier, Rückkehr zu allen Anfängen [236])."

Die Erzählungen, die Hesse nach „Demian" schreibt, sind inhaltlich natürlich alle grundverschieden voneinander; aber was ihren Gehalt angeht, so behandeln sie jetzt immer dasselbe Thema. „Klingsors letzter Sommer" enthält drei Erzählungen. Die bedeutendste unter ihnen, in ihrem Dunkeln und Schattenhaften dem „Demian" am verwandtesten, ist die letzte Erzählung, nach der das Buch genannt ist. Klingsor ist auf der Suche nach dem Wesen, dem Innen. Dabei findet er: „Ausgedrückte Gedanken sind immer so tot! Lassen wir sie leben! [237])." Zuletzt versucht er sein Wesen, sein Innen, in seinem Selbstbildnis zu fassen, das dem „einen als verzweifelter Versuch zur Befreiung vom Gegenständlichen, dem andern gerade als der Gegenstand erscheinen wird" [238]). „Es ist Faust zugleich und Karamasov, Tier und Weiser [239])." Auch Klingsor untersteht dem Mutterzauber: „Mein Julimond ist vorüber, dunkel glühen seine letzten Stunden, in der Tiefe ruft die große Mutter [240])." Und S. 199 heißt das Ende des Gedichts von der Mutter, das Klingsor langsam vor sich hin sagt:

---

[236]) Hesse, Blick ins Chaos, Bern 1921, S. 29.
[237]) Hesse, Klingsors letzter Sommer, Berlin 1920, S. 185.
[238]) Hesse, Klingsor, S. 210.
[239]) Hesse, Klingsor, S. 211.
[240]) Hesse, Klingsor, S. 189.

„Über das kleine Kind
Beugt sich die Mutter herab.
Ihre Augen will ich wiedersehn,
Ihr Blick ist mein Stern,
Alles andere mag gehn und verwehn
Alles stirbt, alles stirbt gern;
Nur die ewige Mutter bleibt,
Von der wir kamen."

Auch spielt der Freund eine wichtige Rolle in Klingsor. Er heißt Louis und er ist ein ‚Leichtvogel', „war da und dort, wollte nicht arbeiten, Louis war plötzlich abgereist, samt der Freundin, schrieb eine Karte aus weiter Ferne. Plötzlich war er wieder da, stand in Strohhut und offenem Hemde vor der Tür, als wäre er nie gewesen" [241]). Louis heißt im „Steppenwolf" Pablo, und in der „Morgenlandfahrt" ist er teilweise der Diener Leo. Diese Art Freund bedeutet in Hesses Werk ein Führer für diejenigen, denen die „zweite Hälfte" des Lebens bisher die teuflische und verbotene Welt geheißen hat, oder denen bisher alles schwierig sein mußte, damit es ihnen bedeutend vorkommen konnte; dabei aber verloren sie den Blick für die leichte Seite des Lebens und mußten dann unter ihrem Verlust leiden.

In „Siddhartha" hat Hesse sich in die indische Welt versetzt, und er zeigt hier dasselbe Problem auf wie in „Demian". Auch hier ist das Suchen nach dem Innersten. Autoritäten wie Vater und Buddha kann der Priestersohn nicht anerkennen. Er muß sich selbst suchen, und das ist so schwer: „Das Ich war es, von dem ich loskommen, das ich überwinden wollte. Ich konnte es aber nicht überwinden, konnte es nur täuschen. Wahrlich, kein Ding in der Welt hat so viel meine Gedanken beschäftigt wie dieses mein Ich, dies Rätsel, das ich lebe, daß ich einer und von allen anderen getrennt und abgesondert bin, daß ich Siddhartha bin [242])!" Freunde, die ihm helfen, werden ihm einmal die Kurtisane Kamala und ein andermal ein Fährmann. Kamala hat Züge von Hermine im „Steppenwolf", und der Fährmann, der schließlich Siddhartha zur letzten Weisheit führt, die er ihm in der ewigen Mutter Natur offenbart, hat Züge vom Diener Leo in der „Morgenlandfahrt". Siddhartha selbst fühlt sich immer unterwegs. „Auch mit mir steht es so, Freund, wie mit Dir. Ich gehe nirgends hin. Ich bin nur unterwegs. Ich pilgere." Sinclair pilgerte und suchte nach Hause, nach Frau Eva; Siddhartha pilgert und er findet, vom Fährmann gewiesen, den Fluß. Das ewige Fließen, die ewige Verwandlung, bedeutet nichts anderes als die Zeitlosigkeit [243]). Und das führt uns auch wieder zum Symbol der Mutter, dem letzten Weg nach Hause [244]). In der „Morgenlandfahrt"

---

[241]) Hesse, Klingsor, S. 163.
[242]) Hesse, Siddhartha, I. Teil, 1919: Berlin 1923, S. 42.
[243]) Schmid, S. 190.
[244]) Ball, S. 171 f.

werden wir schließlich einen ganzen Pilgerzug auf dem Wege nach Hause finden.

Vorher aber hat Hesse diesen Weg nach Hause noch in zwei Einzelschicksalen erzählt. Einmal im „Steppenwolf" und ein andermal in „Narziss und Goldmund". Der „Steppenwolf" ist bei seinem Erscheinen von vielen, wie damals der „Demian", als revolutionär empfunden worden. Er wirkte „revolutionär", weil in ihm der Stoff nicht indisch, nicht im romantischen Klingsorgewand dargestellt ward, sondern mitten aus unserer Gegenwart genommen ist. Der „Steppenwolf" ist ein Gelehrter, ein Mensch des Geistes; sein Geist aber ist wahrheitsliebend, d. h. ein Geist, der allem bis an die Wurzeln geht. Als Gelehrter aber hat er, wie auch Sinclair in „Demian" schon, die „eine Hälfte" des Lebens vergessen und eines Tages leidet er ganz jämmerlich darunter. Und jetzt meldet sich in ihm die vergessene Welt. Dabei spürt er jedoch, wie feindlich sich die beiden Welten gegenüberstehen. Hesses Hinweis auf die vergangene Welt in vielen seiner Werke erinnert sehr, auch in dem glühenden Eifer, in dem dieser Hinweis geschieht, an den vergessenen Dionysus in der griechischen Welt Nietzsches. „Nach dem Geiste hin" hatte ihn bisher die innerste Bestimmung getrieben, „jetzt fühlt er, daß ihn nach der Natur, zur Mutter zurück die innigste Sehnsucht treibt. Zwischen beiden Mächten aber schwankt angstvoll bebend sein Leben"[245]). Freunde wie Pablo und Hermine helfen ihm den Weg zu seinem Innen, seinem Schicksal finden, denn der „Steppenwolf" ist ein Mensch, der ganz innen wird, ganz sein Schicksal lebt, wenn auch in Mühen, Leiden und letzter Einsamkeit[246]). Das aber ist der Weg nach Hause, den der Steppenwolf geht: „Ach, Harry, wir müssen durch so viel Dreck und Unsinn tappen, um nach Hause zu kommen! Und wir haben niemand, der uns führt, unser einziger Führer ist das Heimweh[247])."

Dieses Heimweh treibt auch Goldmund in „Narziss und Goldmund". Er hat seine Mutter vergessen, und nun wird er getrieben, sie zu suchen. Indem er im Kloster, wo er erzogen werden soll, der Stimme seines Innern nachhängt, glaubt er die Mutter zu hören. „Wirklich und lebendig war nichts mehr als das Leben in ihm innen, das bange Schlagen des Herzens, der wehe Stachel der Sehnsucht, die Freuden und Ängste seiner Träume. Ihnen gehörte er an und gab sich hin. Mitten im Lesen oder Lernen, mitten zwischen den Schulkameraden, konnte er in sich versinken und alles vergessen, nur den Strömen und Stimmen des Innern hingegeben, die ihn hinwegzogen, in tiefe Brunnen voll dunkler Melodie, in farbige Abgründe voll märchenhafter Erlebnisse, deren Klänge alle wie die Stimme der Mutter klangen, deren tausend Augen alle die Augen der Mutter waren[248])." Narziss ist

[245]) Hesse, Steppenwolf, Berlin 1927, Traktat, S. 27.
[246]) Hesse, Steppenwolf, Traktat, S. 6 f.
[247]) Hesse, Steppenwolf, S. 195.
[248]) Hesse, Narziss und Goldmund, Berlin 1930, S. 96.

sein Freund, und er ist Goldmunds Freund allerwege, auch wenn er jahrelang fern von ihm ist. Narziss, ein Mann von scharfem Geist und Verstand, der später Abt des Klosters wird, lehrt Goldmund den Weg suchen, auf dem er zur Mutter finden könnte: „‚Halt'! rief Narziss scharf. ‚Weißt Du nicht, Freund, daß für viele fromme Väter gerade diese Vorübungen nötig waren? Weißt Du nicht, daß einer der kürzesten Wege zum Leben eines Heiligen das Leben des Wüstlings sein kann'[249])?" Und Goldmund verläßt das Kloster und wird ein Wüstling wie Klingsor, Siddhartha und wie der Steppenwolf. Aber in allem sucht er sein Schicksal, sein Ich; und sein Freund sagt es ihm geradezu, daß dies seine vornehmste Lebensaufgabe sein müsse. „Ernst blickte Narziss ihn an: ‚Ich nehme Dich ernst, wenn Du Goldmund bist. Du bist aber nicht immer Goldmund. Ich wünsche mir nichts anderes, als daß Du ganz und gar Goldmund würdest. Du bist kein Gelehrter, Du bist kein Mönch — einen Gelehrten oder einen Mönch kann man aus geringerem Holz machen. Du glaubst, Du seiest mir zu wenig gelehrt, zu wenig Logiker, oder zu wenig fromm. Oh, nein, aber Du bist mir zu wenig Du selbst'[250])." Und Goldmund geht seinen Weg, Goldmund zu werden. Es ist ein echt steppenwölfisches Leben. Er verführt viele Frauen, wird zum Mörder, ist den Menschen auch wieder gut und ist bei alledem ein Künstler. Das aber sind alles Äußerlichkeiten und Nebensachen. Wichtig ist sein Traum von der Urmutter[251]), und hierin findet er einen Augenblick sich selbst und darin wieder die Urheimat. Sich selbst finden, sein Schicksal finden, das heißt schließlich seine Mutter finden. Goldmund stirbt und bekennt Narziss: „Einmal hatte ich meine Mutter vergessen, aber Du hast sie wieder beschworen. Auch damals hat es sehr weh getan, wie wenn Tiermäuler in meinen Eingeweiden frässen. Da waren wir noch Jünglinge. Aber schon damals hat die Mutter mir gerufen und ich mußte folgen. Sie ist überall. Sie war die Zigeunerin Lise, sie war die schöne Madonna des Meisters Niklas, sie war das Leben, die Liebe, die Wollust. Sie war auch die Angst, der Hunger, der Trieb. Jetzt ist sie der Tod, sie hat ihre Finger in meiner Brust[252])." Diese Mutter Goldmunds ist keine andere als Frau Eva in „Demian". „Sie hat ihre Hände um mein Herz und löst es los und macht mich leer, sie hat mich zum Sterben verführt und mit mir stirbt auch mein Traum, die schöne Figur, das Bild der großen Eva-Mutter[253])." Das Bild der Mutter hat der Künstler Goldmund einmal formen wollen; jetzt aber muß er in ihm sterben. „Ich sterbe gern; sie macht es mir leicht[254])."

Ich hoffe gezeigt zu haben, daß der eigentliche Gehalt der Werke von „Demian" bis zu „Narziss und Goldmund" derselbe

[249]) Hesse, Narziss und Goldmund, S. 47.
[250]) Hesse, Narziss und Goldmund, S. 62.
[251]) Hesse, Narziss und Goldmund, S. 240.
[252]) Hesse, Narziss und Goldmund, S. 415 f.
[253]) Hesse, Narziss und Goldmund, S. 417.
[254]) Hesse, Narziss und Goldmund, S. 417.

ist. Hesse will sein so schwer erkämpftes Weltverständnis in ihnen nur immer deutlicher und verständlicher machen. Wiegand sagt hierzu: „Hesses Themenwiederholungen waren immer Weiterführungen zu höherer und reinerer Ausprägung der Urbilder[255])."

In der „Morgenlandfahrt" versucht nun der Dichter eine Zusammenschau seines Weltbildes zu geben, er sieht dies dichterisch lebendig vor sich in Gestalt eines Bundes, dessen Mitglieder in allen Zeiten und Räumen leben. Ihm gehören an Lauscher, Klingsor, Siddhartha, Pablo, dann Mozart, Goethe, Novalis, Parzifal und Sancho Pansa und noch viele andere. Es ist der Bund derer, die den Weg nach innen gehen, und das ist der Weg nach Hause. Das muß verstanden werden im Sinne „des Wortes des Dichters Novalis: ‚Wo gehen wir denn hin? Immer nach Hause'[256])." In der „Morgenlandfahrt" wird neben der Darstellung dieses Bundeslebens gezeigt, wie schwer es einem Pilger fällt, dem Bunde nicht untreu zu werden. Das ist dasselbe Thema wie in den Werken seit „Demian". Der Pilger, der nahe daran ist, den Glauben an seinen Bund zu verlieren, bleibt aber seinem Freunde Leo treu, und Leo ist die innere Stimme des Pilgers, das heißt also, der Pilger ist seinem Schicksal gehorsam gewesen. So kann ihn sein Freund Leo, der über ihn urteilen muß, auch im Bunde aufs neue willkommen heißen: „Bruder H. ist durch seine Prüfung bis in die Verzweiflung geführt worden, und Verzweiflung ist das Ergebnis jedes ernstlichen Versuches, das Menschenleben zu begreifen und zu rechtfertigen. Verzweiflung ist das Ergebnis eines jeden ernstlichen Versuches, das Leben mit der Tugend, mit der Gerechtigkeit, mit der Vernunft zu bestehen und seine Forderungen zu erfüllen. Diesseits dieser Verzweiflung leben die Kinder, jenseits die Erwachten. Angeklagter H. ist nicht mehr Kind und noch nicht ganz erwacht. Er ist noch mitten in der Verzweiflung. Er wird sie durchschreiten und wird damit sein zweites Noviziat leisten. Wir heißen ihn aufs neue im Bunde willkommen[257])." Hesse ist in diesen Worten bis zur ‚Kategorie' der Verzweiflung durchgedrungen. Diese ‚Kategorie' hat in ihrer Bedeutung zum ersten Mal der große dänische Philosoph Kierkegaard entdeckt. Für Kierkegaard führt diese Verzweiflung jenseits der Vernunft in den Glauben, bei Hesse aber in die Wiederholung. Kierkegaard überwand die Vernunft durch den Glauben, und er überwand damit die Romantik. Hesse aber rennt zwar immer gegen die Vernunft an, flüchtet in Traum und Phantasie, jedoch an die Ohnmacht des Geistes kann er nicht glauben. Er kann nicht glauben, daß Gott außer uns ist, und blinden Gehorsam verlangt einem Gesetz gegenüber, das unvernünftig und wider den Geist ist, so können auch Christus und Buddha (s. Siddhartha) ihm keine Autoritäten sein, sondern Hesse glaubt einzig,

[255]) H. Wiegand, Hermann Hesses Morgenlandfahrt, Neue Rundschau, Mai 1932, S. 700.

[256]) Hesse Morgenlandfahrt, Berlin 1932, S. 18.

[257]) Hesse Morgenlandfahrt, S. 101.

daß Gott in uns ist und jedes Menschen Leben ein Weg zu Gott ist, sofern er den Weg nach innen geht und einzig gehorsam dem ‚Eigensinn' ist. Das ist der Weg im Geiste der Romantik. Das soll aber erst nach dem nächstfolgenden Kapitel näher aufgewiesen werden.

3. Im vorhergehenden Kapitel habe ich versucht, den Gehalt im Kunstwerk Hesses aufzuzeigen. In dem jetzt folgenden Kapitel liegt es mir ob, die Gestalt des Kunstwerks darzustellen. Gehalt und Gestalt bedingen einander so, daß es unmöglich ist, daß die klassische Gestalt eines Werkes einen romantischen Gehalt enthalten könnte, sondern einem romantischen Gehalt entspricht immer eine romantische Gestalt. In dem folgenden Kapitel sehe ich also meine Aufgabe darin, zu zeigen, wie sich mit der Ausreifung des geistigen Problems bei Hesse, also des Gehalts, die Gestalt entsprechend verwandelt und entwickelt hat.

Bei einem Dichter, der das Innenleben so sehr betont wie Hesse, spielt das Traumleben in der Gestalt seiner Werke eine sehr wichtige Rolle. Und hiervon gibt sogleich der „Lauscher" Zeugnis genug. Die kleine Erzählung „Lulu" ist voll des Träumens, das sich mit der Schilderung der Wirklichkeit so verwebt, daß es bald schwer fällt, zu erkennen, wo der Traum aufhört und die Wirklichkeit beginnt. Hesse sagt hierzu: „Träume sind keine Schäume [258])." Die Lauscherwelt, darin die Welt der Seele den Dichter schon so tief aufgewühlt hat, kann eben nicht anders gestaltet werden, als daß der Dichter sich einer Ausdrucksform bedient, die der inneren Welt gemäß ist, und das ist eben der Traum. Da Hesse im „Lauscher" das Hauptgewicht auf die Gestaltung der inneren Welt legt, hat dies auch auf die Zeichnung der äußeren Welt eingewirkt. Wer der inneren Welt schon solche Macht über sich einräumt wie der junge Hesse, der wird der äußeren Welt nicht als ein starker Beherrscher und Gestalter gegenüberstehen, sondern er verliert sich an sie. So kommt es, daß die Lauscherwelt sowohl in den Erzählungen als auch in den Tagebuchblättern ungegenständlich, musikalisch und verschwärmt gestaltet ist. Durch die Sprache im „Lauscher" klingt immer Trauer und Wehmut, und der Ausdruck ist zuweilen überempfindsam und wirkt beinahe sentimental. „Lege Deinen blonden Kopf an meine Schulter, meine arme Muse! Ich sehe wohl auf deiner Stirne diese leisen, schwermütigen Linien, ich sehe wohl beim Beugen Deines Halses diese müde kranke Bewegung . . . Komm, weine nur [259])!" Was also die Gestaltung der Lauscherwelt angeht, so ist sie vollkommen durch den Gehalt bestimmt worden und die Gestalt ist dadurch Traum. „nur Musik von schlanken, lachenden Worten, nur Takt, nur Reim [260])."

In den Werken nach „Lauscher" trat — wie wir sahen — die

---

[258]) Hesse, Lauscher, S. 164.
[259]) Hesse, Lauscher, S. 155.
[260]) Hesse, Lauscher, S. 184.

Macht der inneren Welt mehr und mehr zurück, und dadurch ist die Gestalt der Werke von „Camenzind" bis zu „Demian" nicht mehr verschwärmt und ungegenständlich musikalisch, sondern sie wird realistischer. Die Dinge und die Gestalten in den Romanen werden in ihren Eigenheiten und Besonderheiten erfaßt, die Heimat des Dichters, die württembergische Landstadt Calw, wird z. B. in „Unterm Rad" mit Liebe, Eindringlichkeit und dabei sehr anschaulich geschildert, ebenso das Kloster Maulbronn mit seinem Schülerleben [261]). Die Schilderung des Mostens und das Bild von der Schmiede sind sehr klar, deutlich und lebensvoll wiedergegeben. In der Natur wird der Dichter nicht müde, immer wieder die Wolken zu preisen, und das geschieht in vielfachen Bildern und Vergleichen (s. z. B. das Zitat S. 50). Ebenso schildert er aber auch die Schmetterlinge und die Fische in den württembergischen Bächen und Flüssen. In der Naturschilderung bildet er sich immer mehr zum Meister aus; sei es die Landschaft oder das Leben in ihr, ihre Darstellung zeugt gleicherweise von guter Beobachtung und anschaulicher Wiedergabe. Ist im Kunstwerk Hesses die Musik seit dem „Lauscher" ein starkes Gestaltungsprinzip geblieben, so ist das anschauliche Bild doch seit „Camenzind" nicht weniger stark. Ball meint: „Mit Auge und Ohr zugleich umfaßt dieser große Künstler die Gegenstände [262])." Was hier von den Gegenständen, den Dingen gesagt ward, das läßt sich auch von den Menschen Hesses sagen. Auch sie sind seit dem „Camenzind" in ihren charakteristischen Eigenheiten erfaßt und sind Menschen mit ihren Fehlern und Stärken, und damit wirken sie aufeinander, und es entsteht die Welt voll Schein, Falschheit und chaotischer Verwirrung; aber dies wird ja erst seit „Demian" gezeigt; jetzt leben diese Menschen mit ihren Mängeln und Tugenden noch zusammen und bilden Idylle. „Camenzind ist im Grunde ein Naturidyll"; Nimikon ist das Dorf der vielen Camenzinde, davon einer einen Ausflug in die Welt unternimmt, aber resigniert wieder zurückkommt. „Unterm Rad" trägt ebenso die idyllische Gestalt; der spießbürgerliche aber ehrgeizig gemachte Vater, der aufgeklärte wissenschaftlich interessierte Stadtpfarrer, der biedere, fromme, pietistische Handwerksmeister und der gern fördernde Lehrer wirken hier an einer Welt zusammen, die einen frischen aber etwas sensiblen Jungen schließlich zum Tode führt. Der Traum spielt in der Gestalt dieser Werke keine Rolle. Die Welt, die hier gezeichnet wird, auch in „Gertrud" und „Rosshalde", ist ganz realistisch geschildert. Ausdruck der inneren Welt in der idyllischen Gestalt dieser Werke bleibt aber der zuweilen sehr starke Drang nach der Wahrheit des Lebens, die Sehnsucht, die den Menschen zur Unzufriedenheit und Unausgeglichenheit treibt: so in „Gertrud" den Sänger Muoth, in „Rosshalde" den Maler Veraguth. Die Gestalt aber all der Werke, die in der „bürgerlichen Epoche" Hesses entstanden, ist doch im Grunde

[261]) Hesse, Unterm Rad, S. 78 ff.
[262]) Ball, S. 29.

idyllisch. In diesen Werken hat Hesse am geschlossensten gestaltet. Alle Romane dieser Zeit enthalten eine abgerundete Welt.

Mit „Knulp" schon wird dies wieder anders. Es ist rein äußerlich schon keine zusammenhängende geschlossene Erzählung, sondern es sind „drei Geschichten aus dem Leben Knulps". Die geschlossene Gestalt der früheren Erzählungen wird hier wieder durch das Aufbrechen der Traumwelt gesprengt. Wirklichkeit und Traum vermischen sich wieder miteinander. In der mittleren Erzählung in „Knulp" ist der Traum als eine eingeschobene Erzählung noch deutlich von der Welt der Wirklichkeit zu unterscheiden; aber für Knulps Leben ist er doch gleichnishaft und spielt so, was den Gehalt angeht, deutlich in die Wirklichkeit hinein. In der letzten Erzählung spielt die wirkliche Welt ohne sichtbaren Übergang in die Traumwelt hinein und endet schließlich darin. Knulp stirbt im Gespräch mit Gott. Seit „Knulp" ist diese Traumwelt aus keiner Erzählung Hesses mehr geschwunden. Sie nimmt immer breiteren Raum in seinen Erzählungen ein, sie erweitert sich bis zur Magie und bis zu einem Symbolismus, der im einzelnen nur noch schwer zu verstehen ist. Siehe z. B. die Gestalt der Frau Eva in „Demian", das magische Theater im „Steppenwolf" und die ganze magische, symbolische Einkleidung der „Morgenlandfahrt".

Seit „Demian" greift Hesse wieder die Gestalt für seine Dichtungen auf, in der er auch die Lauscherwelt gestaltet hat. Aber sie ist jetzt nicht mehr verschwärmt und ungegenständlich, sondern der Gegenstand ist jetzt ganz bewußt und gemußt in dieser Gestalt gefaßt. Gehalt und Gestalt sind jetzt eine Einheit. In der geschlossenen Gestalt der Erzählungen der „bürgerlichen Epoche" war der Gehalt zu persönlich und dann zu wenig und zu bedeutungslos. Hesse sagt darüber selbst: „Ich war zufrieden und bequem geworden, und wenn ich genau zusah, so war der Dichter von einem Unterhaltungsschriftsteller kaum zu unterscheiden [263])." Im „Lauscher" aber vergewaltigte der Gehalt die Gestalt ganz, so daß die Gestalt eigentlich unsichtbar blieb oder „nur Musik von schlanken, lachenden Worten, nur Takte, nur Reim" war. Das lag im Grunde daran, daß die innere Welt, die Welt der Seele für den, der ihr zum ersten Mal begegnet, Chaos ist, das ihn überwältigt; und das bedingt für den jungen Dichter, der damit fertig werden soll, Gestaltlosigkeit. Das Ausdrucksgebiet aber dieser Gestaltlosigkeit im Kunstwerk ist für einen Dichter wie Hesse, der so stark im Banne der Musik lebt, eben Musik. Hesse verstand damals noch nicht, die Musik, diese „Wucht nach innen", von sich aus zu bannen und zu gestalten. Im „Lauscher" überließ sich Hesse bei der Gestaltung noch ganz dieser Musik, wovon Ball sagt: „Sie ist immer zuerst da. Sie läuft ihm voraus, sie begleitet ihn [264])." Seit „Demian" ist das anders. Deutlich erkannt ist der Gegenstand in der inneren Welt, im Schicksal (s.

[263]) Hesse, Kurzgefaßter Lebenslauf, S. 847.
[264]) Ball, S. 28.

Näheres im vorigen Kapitel). Und dieser Gegenstand muß dann, wenn er verständlich gemacht werden soll, in einer Gestalt gefaßt werden, welche die Grenze der wirklichen Welt überschreitet. Diese Gestalt ist Traum, Magie, Symbol. Jetzt wird die Wirklichkeit, die Welt der alltäglichen Vernunft, überschritten. „In meinen Dichtungen vermißt man häufig die übliche Achtung vor der Wirklichkeit, und wenn ich male, dann haben die Bäume Gesichter, und die Häuser lachen oder tanzen oder weinen, aber ob der Baum ein Birnbaum oder eine Kastanie ist, das kann man meistens nicht erkennen. Diesen Vorwurf muß ich hinnehmen. Ich gestehe, daß auch mein eigenes Leben mir sehr häufig genau wie ein Märchen vorkommt, oft sehe und fühle ich die Außenwelt mit meinem Innern in einem Zusammenhang und Einklang, den ich magisch nenne [265])." Was die innere Welt angeht, so ist sie an die Gesetze von Raum und Zeit nicht gebunden. „Weil nun die sogenannte Wirklichkeit für mich keine sehr große Rolle spielt, weil Vergangenes mich oft mit Gegenwart erfüllt und Gegenwärtiges mir unendlich fern erscheint, darum kann ich auch die Zukunft nicht so scharf von der Vergangenheit trennen, wie man es meistens tut [266])." Solche Welt ist in den Werken seit „Demian" gestaltet. In der Titelerzählung von „Klingsors letztem Sommer" ist die Gestaltung so „unwirklich-phantastisch", daß man sich wohl freuen kann an solcher urgewaltigen und urbunten Wortgestaltung, daß aber vieles auch bei bestem Willen unverständlich bleibt. „‚Klingsors letzter Sommer' macht den Eindruck, als gebe es kein Publikum. Die Erzählung ist eigentlich ein Monolog, auch wenn darin Zwiesprache mit Freunden und eine Umgebung vorhanden sind. Die letzte zusammenfassende Macht, die Adresse, die Gesittung des Empfängers, der vom Dichter eine Umfriedung von Instinkten und Begierden, eine Lösung von Schwierigkeiten erwartet: dieses fehlt [267])." Und trotz alledem zeigt gerade diese Erzählung Hesses meisterhafte Gestaltungskraft auf der Höhe seiner Kunst. Nichts ist verschwommen. Klarheit liegt über aller Wort- und Bildgestaltung. „Es ist eine ausgetragene, reife Sprache; es steht da jedes Wort genau an seinem Platze, unfehlbar hat es sich eingestellt . . . . diese Sprache senkt sich ein; sie sinkt ganz hinunter durch die Algen und Schlingpflanzen der Phantasie, bis auf den Grund; dort ruht sein Wort und glänzt [268])." Und im Klingsor wütet in dieser Sprache noch eine „wahnartige Glut"; es flackert und irrleuchtet, und doch verliert sich die Sprache nicht in dunklem Gefühl. Hier sieht man Hesses Sprachkunst ausgewachsen, und aus dem folgenden Zitat spricht dionysische, nicht mehr christliche Romantik zu uns: „Klingsor, König der Nacht, hohe Krone im Haar, rückgelehnt auf steinernem Sitz, dirigiert den Tanz der Welt, gab den Takt an, rief den Mond hervor, ließ

[265]) Hesse, Kurzgefaßter Lebenslauf, S. 851 f.
[266]) Hesse, Kurzgefaßter Lebenslauf, S. 852.
[267]) Ball, S. 188 f.
[268]) Ball, S. 51.

die Eisenbahn verschwinden. Fort war sie, wie ein Sternbild überm Rand des Himmels fällt. Wo war die Königin der Gebirge? Klang nicht ein Flügel im Wald, bellte nicht fern der kleine mißtrauische Löwe? Hatte sie nicht eben noch ein blaues Kopftuch getragen? Hallo, alte Welt, trage Sorge, daß du nicht zusammenfällst! Hierher, Wald! Dorthin, schwarzes Gebirg! Im Takt bleiben! Sterne, wie seid ihr blau und rot, wie im Volkslied: ‚Deine roten Augen und dein blauer Mund!'[269])." In dieses Bild ist eine Fülle zusammengedrängt, die eine Welt für sich bedeutet. In dieser Prosa herrscht ein Rhythmus und eine Wahl und Fügung der Worte, die in einem hymnischen Gedicht nicht besser sein könnten. Ball sagt von dieser Erzählung, sie sei wohl eine der merkwürdigsten, die Hesse je geschrieben habe[270]). Es ist dionysische Romantik.

Die Erzählungen seit „Demian" sind keine eigentlichen Romane mehr — Hesse selbst nennt sie auch nie Roman —, sondern es sind magische Dichtungen, keine Objektivierungen mehr, in denen das Innere nach außen gestellt wird, sondern sie führen in das Innen selbst, mitten hinein. Das Innen, das Schicksal, spielt in seiner eigenen Gestalt, in der Magie des „Steppenwolfs", im Symbol der „Morgenlandfahrt". Das bloße Wort hat für den Dichter jetzt keine Zauberkraft mehr: in „Siddhartha" heißt es: „Die Worte tun dem geheimen Sinn nicht gut, es wird immer gleich ein wenig anders, ein wenig verfälscht, ein wenig närrisch — ja, und auch das ist gut, auch damit bin ich einverstanden, daß das, was eines Menschen Schatz und Weisheit ist, dem andern immer wie Narrheit klingt[271])." Anstelle des Wortes, das bloß aussagt und das dann immer so mißverstanden wird, tritt jetzt das Bild. Das Wort dient nur noch zur Ausmalung von Bildern. Und diese Bilder entstammen vielfach der östlichen Bilderwelt der Inder und Chinesen. Siehe den Schluß des „Kurzgefaßten Lebenslaufes" (S. 852—856). „Hier steigt der Dichter in ein selbstgemaltes Eisenbähnchen und empfiehlt sich chinesischerweise auf Nimmerwiedersehen." Daß die Gesetze von Zeit und Raum für Hesse nicht mehr gelten, wurde oben schon gezeigt. Hier sei dazu noch ein Zitat aus der „Morgenlandfahrt" gegeben: „Schwierig ward das Erzählen ferner dadurch, daß wir ja nicht nur durch Räume wanderten, sondern ganz ebenso durch Zeiten. Wir zogen nach Morgenland, wir zogen aber auch ins Mittelalter oder ins goldene Zeitalter, wir streiften Italien oder die Schweiz, wir nächtigten zuweilen aber auch im 10. Jahrhundert und wohnten bei den Patriarchen und bei Feen[272])."

Eine eigentümliche Gestaltungsweise in fast allen Werken Hesses zeigt sich in der Spaltung der Persönlichkeit. Das ist ein Versuch, die dunkle Innenwelt, die aus lauter unvereinbaren Ge-

---

[269]) Hesse, Klingsor, S. 181.
[270]) Ball, S. 189.
[271]) Hesse, Morgenlandfahrt, S. 12.
[272]) Hesse, Morgenlandfahrt, S. 31.

gensätzen besteht, zu verdeutlichen. In „Hermann Lauscher" kommen Hesse und Lauscher als zwei Personen vor, und im Grunde sind sie beide nur Hesse. In „Unterm Rad" sind Hans Giebenrath und Hermann Heilner ein und dieselbe Persönlichkeit; in Heilner lebt nur der von Hans Giebenrath am stärksten unterdrückte Wesenszug. In „Klein und Wagner", der zweiten Erzählung aus Klingsors letztem Sommer, sind Klein und Wagner nicht zwei Personen, sondern drei: 1. der Dieb Klein, 2. der im Selbstmord verendete Schullehrer Wagner und 3. Richard Wagner, „der Komponist, der den Lohengrin geschrieben hat". Aber schließlich sind sie zusammen doch wieder nur eine Person. Am deutlichsten wird diese Spaltung der Persönlichkeit im „Steppenwolf". Hier ist diese Gestaltungsweise sogar ein Hauptthema des Gehalts der Erzählung geworden. Der „Steppenwolf" leidet geradezu an den vielen Ichs, die in ihm aufbegehren. Hermine, Pablo, der Gelehrte Harry Haller, der Wolf Harry Haller, alle zusammen machen den Steppenwolf aus, der am Ende keinen anderen Ausweg mehr findet, als im magischen Theater in die völlige Auflösung seines Ichs zu flüchten.

Ich habe diese Spaltung der Persönlichkeit von „Lauscher" über „Unterm Rad" bis zum „Steppenwolf" aufgewiesen, um zum Schluß der Untersuchung über das Gesamtwerk Hesses noch einmal das einheitliche und nie revolutionär verwandelte Problem des Gesamtwerks durch die Aufzeigung einer wesentlichen Gestaltungseigenart des Dichters darzutun. Der immer wiederkehrende Zug der Spaltung der Persönlichkeit bezeugt deutlich, daß das geistige Grundproblem von frühester Jugend an dasselbe gewesen ist: nämlich die Auseinandersetzung mit der inneren Welt, darin sich alle äußere Welt spiegelt, dieser inneren Welt, die schließlich zum Begriff des Schicksals, des „Eigensinns" führte, der zum Mittelpunkt der Weltanschauung des Dichters wurde und den Gedanken der Einheit der Weltanschauung für Hesse in sich enthält [273]).

Ich komme zum letzten Kapitel, worin ich mir die Aufgabe gestellt habe, Hesse als romantischen Dichter näher aufzuweisen, und zwar in dem Sinne, daß ich zeige, wie Hesses Gesamtwerk in der romantischen Welt- und Kunstanschauung verwurzelt ist. Hierauf hat Hugo Ball in seinem Buch gelegentlich hingewiesen. Er spricht von Hesse mehrmals als dem „letzten Ritter aus dem glanzvollen Zuge der Romantik" [274]). In der Titelerzählung von Klingsors letztem Sommer sieht er einen Schwanengesang auf die Romantik. Der „Romantiker Hesse" stellt darin die „Spätromantik dar, die versäumtes Lieben, versäumtes Leben, versäumte Tierheit kennt und im letzten Aufbäumen der Jugend nachzuholen versucht, sie aber überbietet durch alles gereifte

[273]) Dichterglaube: Stimmen religiösen Erlebens, hrsg. von Harald Braun. Berlin-Steglitz 1931, S. 126.

[274]) Ball, z. B. S. 26 und S. 65.

Wissen des Alters“ [275]). Wir müssen heute diese Spätromantik nicht zeitlich fassen, sondern typologisch als dionysische Romantik. „Klingsor, der Zauberkönig, ist vielleicht die Romantik selbst, und dieser Klingsor, sagt Hesse, liegt im Sterben [276]).“ Ball sieht nun diese Verwurzelung Hesses in der Romantik nicht zentral als Kern, sondern als einen bemerkenswerten Zug, den er in allzu einseitig katholischem Sinne umbiegt, und zwar die Romantik in Verbindung mit dem Pietismus als eine „Bewegung“ ansieht, „die recht eigentlich danach aussieht, als wolle sie den alten Zwiespalt, den die Reformation mitbrachte, auf halbem Wege poetisch verbrücken“ [277]). Sicherlich sind viele Romantiker zum Katholizismus übergetreten, auch in Hesse besteht eine Neigung zum Katholizismus, aber das ist ein ästhetischer Katholizismus, der typisch romantisch ist, und zwar als ästhetisches Reagens verstanden werden muß zu der überaus stark erlebten Einsamkeit des Romantikers. Um das sogleich an Hesse zu verdeutlichen, so steht dem einsamen „eigensinnigen“ Menschen, der die ganze Welt gegen sich hat, gegenüber die Konzeption der Morgenlandfahrt, darin ein Mensch im Verhältnis zu einem Bund geschildert wird, der in manchen Teilen untoleranter und katholischer ist als die katholische Kirche. „Friedrich Schlegel sah ‚den Bund‘ schon in der katholischen, der gemeinsamen Kirche errichtet und trat in sie ein. Es war nicht Umkehr, sondern Ziel seines Wesens. Denn von Anfang an hatte ihn und die Romantik die Sehnsucht nach Erlösung aus der Einsamkeit des abgeschlossenen Selbst getrieben. Der romantische Mensch konnte nicht selig in sich selber sein, weil die Unendlichkeit, die seine Sehnsucht war, niemals in Form zu schließen war. Daher die romantische Öffnung aller Form von Anfang an, die neue Liebe und das neue Chaos . . . [278]).“ Friedrich Schlegel trat also in die katholische Kirche ein, für Hesse aber kann der Bund nicht sichtbar sein; das Sichtbare, die Wirklichkeit, bedeutet ihm wie jedem Romantiker nur Schein. Die Wahrheit ist innen. „‚Nach innen geht der geheimnisvolle Weg‘ (Novalis). ‚In uns ist alles‘ (Hölderlin) [279]).“ Indem für Hesse diese Innenwelt die Grundlage seiner und auch der Romantiker Weltanschauung ist, kann für ihn der Bund der Morgenlandfahrt, dessen Mitglied er ist, nie sichtbar werden, und hierin ist er wohl ein konsequenterer (dionysischer) Romantiker als Friedrich Schlegel (christliche Romantik). Ich sehe nun das Verhältnis Hesses zur Romantik nicht wie Ball gelegentlich als einen bemerkenswerten Zug, sondern ich sehe es zentral als Kern seiner Welt- und Kunstanschauung.

Im vorigen Kapitel habe ich gezeigt, daß die Gestalt, in der Hesse den Gehalt seiner Erzählungen am eigentlichsten und für

[275]) Ball, S. 197.
[276]) Ball, S. 203.
[277]) Ball, S. 24.
[278]) Strich, S. 112.
[279]) Strich, S. 86.

die, die seines Geistes sind, am verständlichsten auszudrücken vermochte, die Form des Traumes war. Der Traum kann eben für den Romantiker einzig das verwirklichen, was ihm im letzten Grunde wirklich ist; und sobald der Traum Wirklichkeit wird, ist alles leicht. „‚Es war schwer', sagte ich wie im Schlaf, ‚es war schwer, bis der Traum kam'. Sie nickte und sah mich durchdringend an. ‚Ja, man muß seinen Traum finden, dann wird der Weg leicht'[280])." „Draußen war die ‚Wirklichkeit', draußen waren Straßen und Häuser, Menschen und Einrichtungen, Bibliotheken und Lehrsäle — hier drinnen aber war Liebe und Seele, hier lebte das Märchen und der Traum[281])." Hiermit vergleiche man bei Strich: „Man wird noch sehen, wie die romantische Form wirklich den Versuch macht, die Formen des Raumes und der endlichen Zeit zu zerbrechen und die unendliche Melodie zu schaffen, wie die romantische Dichtung sich nur in der Form des Märchens und des Traumes verwirklichen konnte, wo die Gesetze des Raumes und der Zeit keine Gültigkeit haben, wie sich der romantische Geist in die mystische Idee einer unendlichen Zeit verlor, in der alle Vergangenheit gegenwärtig, alle Zukunft schon lebendig ist[282])." In diesem Zusammenhang verweise ich auf das im vorigen Kapitel (S. 66 f.) Zitierte. Ich erinnere auch noch einmal an die märchenhaft magische Auflösung des „Steppenwolfes", und für die „Morgenlandfahrt" zeuge in diesem Sinne ein Zitat aus dieser Erzählung selbst: „Gewisse Etappen unserer Morgenlandfahrt sind, indem sie auf alle die banalen Hilfsmittel moderner Dutzendreisen, auf Eisenbahnen, Dampfschiffe, Telegraph, Auto, Flugzeug usw. verzichteten, wirklich ins Heroische und Magische durchgestoßen . . . . . Unsere Fahrt damals durch das Mondmeer nach Famagusta unter der Führung Albertus des Großen oder etwa die Entdeckung der Schmetterlingsinsel, zwölf Linien hinter Zipangu, oder die erhabene Bundesfeier am Grabe Rüdigers — das sind Taten und Erlebnisse, wie sie Menschen unserer Zeit und Zone nur dies eine Mal vergönnt waren[283])."

In der Darstellung des Gehalts von Hesses Gesamtwerk erkannten wir das Ringen und Suchen nach einem Mittelpunkt, von dem aus er das Chaos ordnen oder wenigstens ertragen konnte. Diesen Mittelpunkt fand er schließlich in dem Bekenntnis zur inneren Welt, zum Schicksal. Hierbei zitiert Hesse selbst, wie S. 55 gezeigt, das Novaliswort: „Schicksal und Gemüt sind Namen eines Begriffs." Dieses Wort enthält kurz das gesamte Glaubensbekenntnis der Romantik und Hesses in sich. „Über dem Tor der romantischen Dichtung hätte stehen können: Erkenne dich selbst. ‚Nach innen', sagt Novalis, ‚geht der geheimnisvolle Weg'. Und Hölderlin: ‚In uns ist alles'. Hiergegen stelle man nun das klassische Bekenntnis Goethes: daß ihm von jeher die große und so

[280]) Hesse, Demian, S. 197.
[281]) Hesse, Demian, S. 200.
[282]) Strich, S. 8.
[283]) Hesse, Morgenlandfahrt, S. 12.

bedeutend klingende Aufgabe: ‚Erkenne dich selbst' immer verdächtig vorkam, als eine List geheim verbündeter Priester, die den Menschen durch unerreichbare Forderungen verwirren und von der Tätigkeit gegen die Außenwelt zu einer inneren falschen Beschaulichkeit verleiten wollten. Der Mensch erkennt sich nur selbst, indem er die Welt kennt. Jeder neue Gegenstand, wohl angeschaut, schließt ein neues Organ in ihm auf. Man kann einen größeren Gegensatz als diesen zwischen dem klassischen Wege nach außen und dem romantischen Wege nach innen, zwischen klassischer Entäußerung und romantischer Erinnerung nicht denken. Dort wiederum die Gegenständlichkeit der Welt als sichere Grenze, hier aber ein unendlicher und dunkler Weg. Dort die Durchmessung des Raumes, hier aber der Trieb in die unermeßliche Zeit der inneren Welt. Dort die Goethesche Spiegelung des Kosmos, damit der Mensch ihn in sich schließe und beschlossen sei und keine Sehnsucht habe. Hier aber die menschliche Spiegelung des Geistes in sich selbst, die sich unendlich potenzierte, je weiter es auf diesem Wege nach innen ging [284])."

Den Weg dieser unendlich potenzierten Spiegelung des Geistes in sich selbst ist Hesse seit „Demian" gegangen. Ich sagte früher schon (s. S. 58 und S. 61 f.), alle Werke seit „Demian" behandeln immer dasselbe Thema, nur soll ihr Inhalt immer deutlicher und verständlicher gemacht werden, und ich zeigte (S. 62 f.), wie Kierkegaard die unendliche Spiegelung des Geistes, die immer irgendwie in die Nähe der Verzweiflung führt, durch den Glauben überwand, und so auch die Romantik, während Hesse durch sie zur Wiederholung (d. h. die unendliche potenzierte Spiegelung) geführt wurde, so dem Geiste treu blieb, darin aber auch den Weg der Romantik weiterging.

Kierkegaard kam durch den Glauben in Gott nach Hause; er überwand den ‚Eigensinn' und erfuhr den Gehorsam gegen Gott, der wider den romantisch verstandenen Geist steht. Hesse aber fand gerade im Gehorsam gegen den ‚Eigensinn' sein höchstes Gesetz und blieb so immer auf dem Wege nach Hause — und das ist romantisch. Siehe hierzu die Zitate S. 56 f. und 62, in denen Hesse sich ausdrücklich zu dem Novaliswort: „Wo gehen wir denn hin? Immer nach Hause" bekennt.

Der romantische Mensch ist also immer auf dem Wege. Er kennt nicht die Geschlossenheit des klassischen Menschen; sondern dem romantischen Menschen bleibt alles offen. Darin „gesetzlos zu sein, ist ein Evangelium der Romantik" [285]). Und so „trat auch an die Stelle der klassischen Harmonie, des Kosmos, der Widerspruch, das Chaos, die chaotische Verwirrung" [286]). Dabei ist die Aufgabe der Poesie, wie Friedrich Schlegel einmal sagt „den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der

[284]) Strich, S. 87 f.
[285]) Strich, S. 24.
[286]) Strich, S. 62.

Phantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur zu versetzen“ [287]). Der Romantiker kennt aber den Unterschied zwischen Poesie und Leben nicht, er hat immer Interesse an der Verwirklichung des Traumes [288]). All dies trifft nun auf Hesse zu, sowohl auf Gehalt wie Gestalt seines Werkes wie auch auf sein Leben. „Oft sehe und fühle ich die Außenwelt mit meinem Innern in einem Zusammenhang und Einklang, den ich magisch nennen muß [289])“ Den Weg fort von der Vernunft und hin zum Chaos zeigt Hesse außer in all seinen Werken seit „Demian“ auch eigens in dem Buch „Blick ins Chaos“. Siehe ein wesentliches Zitat daraus S. 58.

In dieser Einstellung der Romantik liegt auch die Freiheit der romantischen Liebe begründet. Die Liebe empfing in der Romantik gleichsam die Aufgabe, „das neue Menschenchaos zu verwirklichen. War die klassische Liebe Ergänzung und Gleichgewicht, so ist die romantische Liebe dem Willen zum Chaos gleichgeworden und zerbricht die Grenzen zwischen Mann und Weib. Sie fluten ineinander, und nur daß die letzte Vereinigung doch niemals ganz gelingen kann, machte die Liebe damals notwendig zu einer niegestillten Sehnsucht“ [290]). Hesses „Steppenwolf“ und „Narziss und Goldmund“ entsprechen dieser Auffassung der Liebe ganz. Harry Haller lernt diese romantische Liebe durch Pablo, Hermine und ihre Freundin kennen. Goldmund muß viele Frauen kennen lernen und auch verführen, wobei er von der Sehnsucht getrieben wird zu der einen Frau, welche bei Hesse immer Mutter heißt. Durch die Mutter und für die Romantik durch die Frau scheint ein Weg nach Hause zu führen.

Der Weg nach innen, der Weg zum Chaos, führt die Romantiker zu einer ganz subjektiven Auffassung der Weltgeschichte. „Die wahrhafte Weltgeschichte ist nichts als die Auflösung der unendlichen Aufgabe, welche für den Menschen in dem Geheimnis seines eigenen Wesens liegt [291])“ Von hier aus muß das folgende Zitat aus Hesse verstanden werden: „Die ganze Weltgeschichte scheint mir oft nichts anderes zu sein als ein Bilderbuch, das die heftigste und blindeste Sehnsucht der Menschen spiegelt, die Sehnsucht nach Vergessen. Tilgt da nicht jede Generation mit den Mitteln des Verbotes, des Totschweigens, des Spottes immer gerade das aus, was der vorigen Generation das Wichtigste schien?“ Und daraus folgert er, daß Geschichte immer das sein wird, was jedem einzelnen daraus im Augenblick oder auch für sein einzigartiges Leben wichtig geworden ist [292]).

Die allgemeine Verwirrung, der Weg ins Chaos, kommt in der Romantik weiter darin zum Ausdruck, daß jetzt Farben gehört und Töne gesehen werden. Dies ist besonders bei Tieck, Brentano und

[287]) Strich, S. 63.
[288]) Strich, S. 335.
[289]) Hesse, Kurzgefaßter Lebenslauf, S. 852.
[290]) Strich, S. 64.
[291]) W. Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung, Berlin 1922, S. 311.
[292]) Hesse, Morgenlandfahrt, S. 113 ff.

Eichendorff der Fall[293]). Bei Hesse ist das auch zu verfolgen: in der Titelerzählung aus „Klingsors letztem Sommer" heißt es z. B.: „Klingsor sah Töne, hörte Farben[294])."

Die Spaltung der Persönlichkeit, die wir zum Schluß des vorigen Kapitels kennen lernten, ist auch eine besonders von der Romantik geliebte Eigenart und hängt mit ihrem Zug nach innen zusammen; denn wer in sich hört und in sich das Chaos vernimmt, der entdeckt schließlich die vielen Ichs des „Steppenwolfs". „'Niemand', sagte Novalis, 'kennt sich, insofern er nur er selbst und nicht auch zugleich ein anderer ist'. Eine wunderbare Doppelheit des Geistes, der sich selbst betrachtet und ergründet, kam jetzt zum Bewußtsein und führte in der Romantik zu dem Motiv des Doppelgängertums in allen seinen Formen. Es kam aus gleichem Grunde, wenn Jean Paul, Brentano, Hoffmann sich selbst als Personen in ihre Romane einführten[295])." Auch Hesse führt sich selbst in seine Erzählungen ein. Im Lauscher heißt es: „Hesse will mir einen Artikel über Tieck abjagen, den er doch besser kennen müßte als ich"[296]). In der „Morgenlandfahrt" heißt der Pilger H. H., und das ist Hermann Hesse.

Eine sehr wesentliche Stellung nahm in Hesses Werk auch der Muttermythos ein. Indem sich für Hesse in dem Suchen nach der Mutter das Suchen nach der letzten Heimat symbolisierte, zeigt er sich uns auch in einem ausgesprochen romantischen Zug. „In die Dichtung von den Müttern hat Goethe all seinen Schauder vor dem gebannt, was hinter der Erscheinung des Raumes ist. Die Romantik aber fühlte sich dort erst heimatlich geborgen. Die Nacht, die Mutter, war der Romantik die unendliche und ungeteilte Einheit . . . . Das Reich der Mütter ist das Reich der zeitlosen Formen aller Dinge[297])."

Ein Reich der zeitlosen Formen aller Dinge aber ist auch die Musik. Und das hat die Romantik so vollkommen empfunden, daß „Musik Anfang und Ende des romantischen Gedichts ist. Sie ist das heimatliche Element, in das die Romantik zurückführt, nach dem sie sich zu Wort und Bild verdichtet hat, und auch der malerische Schein in den Gedichten der Romantik ist nur die Maske der Musik . . . . Die Musik erlöste die Romantik von den Begrenzungen des Raumes wie des Wortes, von Vielheit und Geschlossenheit. Sie erlöste auch von dem romantischen Leide an der Zeit"[298]). Für Hesse bedeutete diese Musik die Rettung aus dem Verfall in einen „Unterhaltungsschriftsteller", wie er selbst einmal sagt; denn damals in der „bürgerlichen Epoche" bedeutete die Musik für ihn noch immer die „Wucht nach innen". Davon ist der Musikerroman „Gertrud" ein Zeugnis. Wer aber unter der „Wucht nach innen" lebt, der kann nicht lange zur Unterhaltung beitra-

293) Strich, S. 64.
294) Hesse, Klingsor, S. 193.
295) Strich, S. 325.
296) Hesse, Lauscher, S. 217.
297) Strich, S. 125.
298) Strich, S. 336 f.

gen, sondern kündet den bitteren Ernst der Welt der Seele. Neben dieser Bedeutung der Musik für Hesse steht aber nun auch die andere, die sich weltanschaulich in den Worten des Steppenwolfs ausdrückt und als solche ganz das romantische Weltverständnis wiedergibt. Von der Musik Bachs und Mozarts heißt es: „Diese Musik war so etwas wie zu Raum gefrorene Zeit und über ihr schwamm unendlich eine übermenschliche Heiterkeit, ein ewiges göttliches Lachen [299])." Von der Musik in ihrer Verbindung mit dem deutschen Geist heißt es: „Im deutschen Geist herrscht das Mutterrecht, die Naturgebundenheit in Form einer Hegemonie der Musik, wie sie nie ein anderes Volk gekannt hat. Wir Geistigen, statt uns mannhaft dagegen zu wehren und dem Geist, dem Logos, dem Wort, Gehorsam zu leisten und Gehör zu verschaffen, träumen alle von einer Sprache ohne Worte, welche das Unaussprechliche sagt, das Ungestaltbare darstellt. Statt sein Instrument treu und redlich zu spielen, hat der geistige Deutsche stets gegen das Wort und gegen die Vernunft frondiert und mit der Musik geliebäugelt [300])." Dies muß als Kritik verstanden werden, und zwar als ein gut Stück Selbstkritik, die typisch romantisch als Selbstironie gemeint ist; denn im Grunde ist Hesse dem Zauber der Musik verfallen. Zum Beispiel die Komposition seiner Werke ist vollkommen musikalisch. Es ist mit jedem seiner Werke, wie es Strich von einem romantischen Kunstwerk sagt: „Aus der romantischen Einheit kann man keinen Ton, kein Glied, keine Gestalt herauslösen. Sie würden in nichts vergehen. Denn sie sind nur in Beziehung auf und zueinander da und haben keine in sich selbst geschlossene Form. Zusammen erst in Harmonie, Melodie und Variation sind sie lebendig [301])."

Ich habe versucht, Hesses Gesamtwerk als romantisch aufzuzeigen, indem ich die Hauptwesenszüge seiner Weltanschauung in Gehalt und Gestalt seiner Werke als romantisch zu erweisen suchte. An den Schluß dieser Untersuchung stelle ich ein Zitat Hesses, das uns zusammenfassend als ein eindrucksvolles Bekenntnis des Dichters sowohl zur historischen Romantik als auch zur romantischen Weltanschauung im grundbegrifflichen Sinne gelten möge: „Die magische Auffassung des Lebens war mir stets nahegelegen, ich war nie ein ‚moderner Mensch' gewesen, und hatte stets den ‚Goldenen Topf' von Hoffmann oder gar den ‚Heinrich von Ofterdingen' für wertvollere Lehrbücher gehalten als alle Welt- und Naturgeschichten. Jetzt aber hatte bei mir jene Lebensperiode begonnen, wo es keinen Sinn mehr hat, eine fertige und mehr als differenzierte Persönlichkeit immer weiter auszubauen und zu differenzieren, wo statt dessen die Aufgabe sich meldet, das werte Ich wieder in der Welt untergehen zu lassen und sich, angesichts der Vergänglichkeit, den ewigen und außerzeitlichen Ordnungen einzureihen. Diese Gedanken oder Lebensstimmun-

[299]) Hesse, Steppenwolf, S. 196.
[300]) Hesse, Steppenwolf, S. 168.
[301]) Strich, S. 279.

gen auszudrücken, schien mir nur durch das Mittel des Märchens möglich, und als die höchste Form des Märchens sah ich die Oper an, vermutlich weil ich an die Magie des Wortes in unserer mißbrauchten und sterbenden Sprache nicht mehr glauben konnte, während die Musik mir immer noch als lebendiger Baum erschien, an dessen Äste auch heute noch Paradiesäpfel wachsen können. . . . . Allein leider gelang mir die Vollendung der Oper nie. Es ging mir damit, wie es mir mit der Dichtung gegangen war. Die Dichtung hatte ich aufgeben müssen, nachdem ich gesehen hatte, daß alles, was zu sagen mir wichtig schien, im ‚Goldenen Topf' und im ‚Heinrich von Ofterdingen' schon tausendmal reiner gesagt war, als ich es vermocht hätte. Und so ging es mir nun auch mit meiner Oper [302]).“ Die Oper also blieb unvollendet, Fragment.

[302]) Hesse, Kurzgefaßter Lebenslauf, S. 853.

C. Schluß.

Deutschland als das Land der Mitte.

Ich habe nun versucht, eine theoretische Grundlegung der Grundbegriffe zu geben. Zum Schluß möchte ich noch kurz auf folgendes hinweisen: Deutschland als das Land der Mitte Europas ist von jeher das Land des Kampfes aller Gegensätze unseres Erdteils gewesen. Nord und Süd, West und Ost treffen hier aufeinander. Ist nun Deutschland nicht auch das Land, in dem die beiden von uns behandelten Pole immer wieder am stärksten miteinander in Kampf geraten? Nord und Ost betonen am reinsten die Linie der Unendlichkeit, West und Süd dagegen die Linie der Vollendung. Das ist deutlich herauszulesen aus den Werken Worringers, Strichs und Bertrams, auch Walzel deutet es mehrfach an, Carl Enders zeigte es letzthin mehrfach in seiner Vorlesung „Faust, Idee und Gestalt in deutscher Dichtung". Deutschland nun als das Land der Mitte steht bald unter diesem, bald unter jenem Einfluß. Ich möchte es bei diesem Hinweis belassen. Bei einer näheren Untersuchung sollte hier jedoch auch darauf geachtet werden, inwiefern die Landschaft des Nordens und Ostens, Südens und Westens und in ihrem Bilde gewisse geographische Faktoren die menschliche Seele in ihrer Entscheidung für diesen oder jenen Pol mitbestimmen können.

Benutzte Literatur.

1. **Ball,** Hugo: Hermann Hesse. Sein Leben und sein Werk. Berlin 1927.
2. **Bertram,** Ernst: Deutsche Gestalten. Leipzig 1934.
3. **Bieber,** Hugo: Johann Adolf Schlegels poetische Theorie in ihrem historischen Zusammenhang untersucht. Berlin 1912.
4. **Bühner,** K. H.: Hermann Hesse und Gottfried Keller. Stuttgart 1927.
5. **Dichterglaube:** Stimmen religiösen Erlebens. Hrsg. von Harald Braun. Berlin-Steglitz 1931.
6. **Dilthey,** W.: Das Erlebnis und die Dichtung. Berlin 1922.
7. **Enders,** Carl: Faust, Idee und Gestalt in deutscher Dichtung. Vorlesung SS. 1935, Bonn.
8. — Friedrich Schlegel. Leipzig 1913.
9. **Friedmann,** Hermann: Die Welt der Formen. System eines morphologischen Idealismus. München 1930.
10. **Frank:** Einführung in die Philosophie Kants. WS. 1932/33, Marburg.
11. **Goethehandbuch:** Stuttgart 1918, 3. Bd.
12. **v. Grolman,** Adolf: Adalbert Stifters Romane, Halle 1926.
13. **Heidegger,** Martin: Kant und das Problem der Metaphysik. Bonn 1929.
14. **Hellwig,** Elsa: Lassen sich Hermann Friedmanns morphologische Begriffe auf Lyrik anwenden? Diss. Bonn 1933.
15. **Hesse,** Hermann: Benutzte Werke:
    Hermann Lauscher (zuerst erschienen 1900). München 1920.
    Peter Camenzind. Berlin 1904.
    Unterm Rad. Berlin 1906.
    Gertrud. Berlin 1910.
    Roßhalde. Berlin 1914.
    Knulp (Drei Geschichten aus dem Leben Knulps), Berlin 1915.
    Märchen. Berlin 1919.
    Demian. Berlin 1919.
    Zarathustras Wiederkehr. Berlin 1920.
    Wanderung. Berlin 1920.
    Klingsors letzter Sommer. Berlin 1920.
    Blick ins Chaos. Bern 1921.
    Sinclairs Notizbuch. Zürich 1923.
    Siddhartha. I. Teil 1919: Berlin 1923.
    Kurzgefaßter Lebenslauf. Neue Rundschau. Aug. 1925.
    Erinnerung an Lektüre. Neue Rundschau. Sept. 1925.
    Steppenwolf. Berlin 1927.
    Narziß und Goldmund. Berlin 1930.
    Morgenlandfahrt. Berlin 1932.
    Dank an Goethe. Neue Rundschau April 1932.
16. **Kant,** Immanuel: Kritik der reinen Vernunft. Philos. Bibl. Lpzg. 1926.
17. — Kritik der Urteilskraft. Philos. Bibl. Leipzig 1902.

18. — Prolegomena. Philos. Bibl. Leipzig 1920 (Seminarausgabe).
19. **Krüger,** Gerhard: Philosophie und Moral in der Kantischen Kritik. Tübingen 1931.
20. **Kuhn,** Alfred: Hermann Hesse. Ein Essay. Leipzig 1907.
21. **Nietzsche,** Friedrich: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Leipzig 1872.
22. **Nohl,** Herman: Typische Kunststile in Dichtung und Musik. Jena 1915.
23. — Die ästhetische Wirklichkeit. Frankfurt a. M. 1935.
24. **Novalis'** Schriften: Hrsg. von Paul Kluckhohn, Bd. I, Leipzig 1928.
25. **Ortega y Gasset,** José: Buch des Betrachters. Stuttgart-Berlin 1934.
26. **Pfahler,** Gerhard: System der Typenlehren. Grundlegung einer pädagogischen Typenlehre. Leipzig 1929.
27. **Platon:** Der Staat. Alfred Kröner Verlag Leipzig.
28. **Riehl,** Alois: Der philosophische Kritizismus. 3. Bd., Leipzig 1925.
29. **Schiller,** Friedrich: Sämtliche Schriften. 10. Bd. Historisch - kritische Ausgabe. Herausgegeben von Karl Goedeke, Stuttgart 1871.
30. **Schmid,** Hans Rudolf: Hermann Hesse. Leipzig 1928.
31. **Soergel,** Albert: Dichtung und Dichter der Zeit. 1928.
32. **Schücking,** Levin L.: Literaturgeschichte und Geschmacksgeschichte. Ein Versuch zu einer Problemstellung. Germanisch-Romanische Monatsschrift, V. Jahrgang, 1913, S. 561 ff.
33. **Strich,** Fritz: Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. München 1928.
34. **Süßkind,** W. E.: Hermann Hesse und die Jugend. Neue Rundschau. Mai 1927.
35. **Waldhausen,** Agnes: Hermann Hesse. Ein Referat. Mitteilungen der literarhistorischen Gesellschaft zu Bonn. 5. Jahrgang 1910.
36. **Walzel,** Oskar: Wechselseitige Erhellung der Künste, Berlin 1917.
37. — Deutsche Romantik, Bd. I, Leipzig 1923.
38. — Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Berlin-Neubabelsberg, 1923.
39. — Das Wortkunstwerk. Leipzig 1926.
40. — Der Dichter und das Wort. Bonn 1927.
41. — Vom Wesen der Dichtung. Leipzig 1928.
42. **Wiegand,** H.: Hermann Hesses Morgenlandfahrt. Neue Rundschau. Mai 1932.
43. **Wölfflin,** Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München 1915.
44. **Worringer,** Wilhelm: Abstraktion und Einfühlung. 3. Aufl. München 1911.
45. — Formprobleme der Gotik. München 1911.

Lebenslauf.

Ich, Walther Plümacher, evangelischer Konfession und preußischer Staatsangehörigkeit, wurde geboren zu Solingen-Höhscheid am 25. Dezember 1907 als Sohn des Kaufmanns Robert Plümacher und seiner Ehefrau Emma, geb. Niederhoff. Ich besuchte die Oberrealschule zu Solingen, die ich im März 1928 mit dem Reifezeugnis verließ. Darauf widmete ich mich dem Studium der Germanistik, Geographie und der evangelischen Theologie, und zwar im Sommersemester 1928 in Tübingen, Winter- und Sommersemester 1929 in Bonn, Winter- und Sommersemester 1930 in Breslau und dann in Marburg. Am 20. Juli 1934 bestand ich in Marburg die wissenschaftliche Prüfung für den höheren Schuldienst. Seit dem 1. Oktober 1934 bin ich am Staatlichen Beethoven-Gymnasium zu Bonn als Studienreferendar beschäftigt. Die mündliche Promotionsprüfung war am 26. Juni 1935.

Für die Förderung meiner Arbeit bin ich Herrn Prof. Dr. Carl Enders (Bonn) zu großem Dank verpflichtet.